

---

## Études cinématographiques et histoire de l'art

*Cinematographic studies and art history*

*Filmwissenschaft und Kunstgeschichte*

*Storia dell'arte e studi cinematografici*

*Estudios cinematográficos y la historia del arte*

**François Albera**

---

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4257>

DOI : 10.4000/perspective.4257

ISSN : 2269-7721

**Éditeur**

Institut national d'histoire de l'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 30 septembre 2006

Pagination : 433-460

ISSN : 1777-7852

**Référence électronique**

François Albera, « Études cinématographiques et histoire de l'art », *Perspective* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4257> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4257>

---

# Études cinématographiques et histoire de l'art

François Albera

Dans le texte introductif à l'exposition du Centre Pompidou, *Le mouvement des images*, son commissaire, Philippe-Alain Michaud, avance une affirmation de taille : « Au seuil du 21<sup>e</sup> siècle [...] il devient nécessaire de redéfinir le cinéma hors des conditions d'existence qui auront été les siennes au siècle précédent : *non plus à partir du spectre restreint de l'histoire du cinéma, mais en le remplaçant dans le champ élargi de l'histoire de l'art.* » Cette affirmation se retrouve avec des différences qui sont loin d'être négligeables dans le catalogue : « Aujourd'hui [...] il devient possible, voire nécessaire, de redéfinir le cinéma hors des conditions d'expérience qui auront été les siennes au siècle précédent, c'est-à-dire *non plus du point de vue restreint de l'histoire du cinéma, mais à la croisée du spectacle vivant et des arts plastiques, d'un point de vue élargi à une histoire générale des représentations.* » (MICHAUD, 2006a, p. 16) <sup>1</sup>.

Les différences entre les deux propositions ne sont pas bénignes : la première entend « dissoudre » l'histoire du cinéma – réduite à la chronologie du médium – dans l'histoire de l'art (qui jusqu'à présent n'a que peu pris en compte le cinéma et qui se trouve elle-même prise dans une interrogation sur ses fins voire sa « fin » éventuelle), la seconde veut mettre en place un domaine de connaissances plus global qui inclurait cinéma, arts plastiques, photographie, presse, télévision, etc. et qui serait une histoire générale des représentations.

Cette nouvelle conjoncture intellectuelle, le texte l'énonce assez clairement, est due à « la révolution numérique » qui abolit les « conditions d'existence » (ou « d'expérience » : la nuance, là aussi, n'est pas mince) du cinéma, le « dématérialise » et engage « une vaste migration des images en mouvement des salles de projection vers les espaces d'exposition ». L'histoire du cinéma serait devenue trop étroite parce que son objet aurait, en somme, disparu. On pourrait discuter la dominante postulée ici – les « espaces d'exposition », le musée en d'autres termes, alors que quantitativement l'expérience des images en mouvement se fait sans doute plutôt sur les écrans de téléviseurs, les ordinateurs et les téléphones portables – mais on doit par contre interroger d'emblée l'idée qui fonde le jugement d'obsolescence du cinéma selon laquelle ce dernier serait identifié à « un lieu », « l'espace du théâtre moderne », « strictement divisé entre la salle et l'écran », « celui-ci conçu comme une fenêtre ouvrant sur une profondeur fictive », salle « occupée par des rangées de sièges gradinés sur lesquels les spectateurs se tiennent immobiles », « séance de cinéma [ayant] un commencement et une fin » (*ibid.*)...

En effet il s'agit là du modèle élaboré par un certain discours esthétique et critique qui culmine dans les années 50, construit – pour des raisons parfaitement compréhensibles et intéressantes à étudier touchant à la reconnaissance du médium dans sa spécificité artistique

**François Albera**, professeur d'Histoire et esthétique du cinéma à l'Université de Lausanne, auteur et éditeur de plusieurs ouvrages et études sur le cinéma et la théorie du cinéma soviétiques et sur les cinémas indépendant et d'avant-garde ainsi que sur les rapports entre arts plastiques, architecture et cinéma. Dernier ouvrage paru : *L'avant-garde au cinéma* (2005). Il participe depuis sa mise en place au groupe de réflexion « Cinéma et histoire de l'art » de l'INHA qui a organisé depuis quatre ans des journées d'études sur les objets, les sources, les méthodes en histoire du cinéma.

et l'installation de sa domination du champ artistique<sup>2</sup> – sur le refoulement d'abord des premières années du cinéma (une vingtaine d'années tout de même!) où celui-ci ne connaît pas d'institutionnalisation (salles) mais au contraire des formes labiles (répétition, réversion, fragmentation), nomades, qu'on rapproche de plus en plus de la conception de l'oralité qu'a élaborée Paul Zumthor. Toutes les recherches sur le son dans le cinéma des premiers temps (son reproduit – gramophone –, produit mécaniquement – machine à bruits –, ou son vif – bonimenteur, acteur sonorisant leur image ou encore chansons que les spectateurs de la salle entonnent en interaction avec l'écran, pianiste, etc., sans parler du brouhaha et des interventions du public) ont transformé l'approche de ce spectacle que le discours critique puis historique tint à conformer à ce modèle « théâtral » (ALTMAN, 1980, 1989, 1992, 2004 ; GAUDREAU, 1988, 1996, 2004 ; LACASSE, 1996, 2000 ; MEUSY, 1995 ; PISANO, 2005). Mais au-delà de cette « haute époque », la mixité des expériences et des médias dans laquelle intervient le film, les modalités d'appropriation extrêmement diverses que s'en font les groupes sociaux ou ethniques, la pluralité des types mêmes de projections et de séances (ainsi les « sélections » que l'on montre dans les cercles d'amateurs – autour de Canudo puis de Tedesco dans les années 20), bien d'autres choses encore interdisent de perpétuer cette vision « bloquée » du cinéma que viendrait « délivrer » le numérique en même temps qu'il « allégerait » de son dispositif technologique, de la pellicule et du défilement intermittent en en faisant une « idée ».

Autant dire que le déplacement d'accent entre les deux propositions liminaires du Centre Pompidou dessine, sans doute involontairement, les enjeux qui divisent précisément « l'histoire du cinéma » classique, le récit de la gestation, la naissance et l'évolution du cinéma, son passage d'une technique à un art, le passage au parlant, ses différentes phases – primitive, classique et moderne – tel que les pionniers de cette histoire (dont les principaux furent français de Coissac à Sadoul et Mitry) l'édifièrent, et la nouvelle histoire du cinéma dont le tournant est situé en 1978 à l'occasion du Congrès de la Fédération internationale des archives du film de Brighton. En effet cette nouvelle histoire, développée il est vrai essentiellement aux États-Unis et au Canada et depuis lors en Italie, en Allemagne, aux Pays-Bas, etc. mais très peu en France, considère précisément le cinéma dans un « champ élargi », celui des spectacles et des attractions, des recherches scientifiques et des curiosités, des moyens de communication de masse et des représentations au sens large : spectacle urbain (vitrines), musée de cire, lanterne magique, panoramas, tableaux vivants, vaudeville, etc. De ce bouleversement dans l'objet de la discipline « histoire du cinéma » (laquelle n'est reconnue comme telle – on pourrait y revenir – que depuis quelques décennies seulement au sein des universités) témoigne une association internationale de chercheurs (Domitor), une grande quantité de colloques internationaux, de publications collectives ou individuelles, des manifestations de projections comparées et d'exhumations de films oubliés ou occultés, et tout le développement de la restauration des films sur d'autres bases qu'auparavant. La recherche ainsi indexée a donné lieu de plus au développement de la notion d'*intermédialité* et des équipes de chercheurs, en particulier à Montréal, œuvrent dans ce champ. En ce sens l'histoire générale des représentations est donc engagée du côté de l'histoire du cinéma.

Cette question du *lieu*, parmi d'autres, manifeste bien la nécessité de *faire de l'histoire du cinéma* – d'écrire cette histoire en étudiant concrètement le cinéma pour le penser dans le cadre élargi d'une histoire des représentations ou du regard – y compris pour développer des interprétations de nature esthétiques ou sémiologiques. Ce sont d'ailleurs la plupart du temps les avancées en histoire du cinéma qui ont permis et stimulé des approches aussi bien esthétiques et même ontologiques qu'anthropologiques. Le renouveau des théories du cinéma après

la Seconde Guerre mondiale avec André Bazin (BAZIN, 1959a) puis Edgar Morin (MORIN, 1956) par exemple est très précisément lié à la publication de *l'Histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul (1945-1975). C'est en envisageant l'archéologie du cinéma dans ce qu'on appelait alors le « pré-cinéma », puis l'époque dite des « pionniers » que ces deux auteurs tirèrent des conséquences chacun dans leur domaine. Or cette interaction histoire/esthétique, histoire/théorie a aujourd'hui cessé, faute sans doute de travaux historiques suffisamment ambitieux dans leurs hypothèses – du moins en France – mais surtout faute de curiosité de la part des esthéticiens ou des critiques pour ce qui se travaille en histoire du cinéma dans le monde.

Il y a lieu en effet de s'interroger sur le fait que l'histoire du cinéma semble comme naturalisée à jamais (chronologie donnant lieu à de « beaux livres » en fin d'année, voire à des almanachs), relevant au mieux d'une « histoire antiquaire » et ne point offrir un champ de recherches et de découvertes dans notre pays : « L'histoire du cinéma est-elle finie ? » est-on tenté de demander à notre tour, au sens d'achevée, définitive ou aussi n'ayant plus rien à dire en raison des mutations technologiques qui affectent le médium. Pourtant l'historiographie du cinéma français s'est renouvelée et se renouvelle depuis les années 80 en France et à l'étranger (ABEL, 1984, 1994 ; GILI, 1993 ; AUMONT, 1989a ; LEFORESTIER, 2004) sans parvenir à diffuser ses recherches tant dans la société que dans l'université. On aurait sans doute à interroger les logiques institutionnelles qui ont conduit l'université à diviser les domaines d'enseignement et de recherche concernant le cinéma, opposant l'esthétique à l'histoire et à la sémiologie, le cinéma aux médias, etc. avec les effets négatifs induits qu'on imagine (postes, crédits, centres de recherche, concurrences, querelles de personnes). Et relever que cette fragilisation d'un domaine à peine constitué (les départements de cinéma naissent au début des années 70) tient aussi à l'occultation d'une expérience antérieure, pionnière, celle de l'Institut de filmologie (1946-1962), entreprise pluridisciplinaire dans son principe, ainsi qu'à la médiocrité des liens avec les lieux de conservation et d'archives. Alors que la première génération d'enseignants de cinéma va quitter l'université, il ne s'est en effet pas créé d'« écoles » de pensée, de traditions académiques au bon sens du terme (méthodologie, épistémologie, éthique de la recherche, confrontation des résultats, émulation, publications) ni de transmission d'un savoir dans la société. En d'autres termes, l'histoire du cinéma est appréhendée comme une « chose », elle n'est pas une discipline savante. C'est pourquoi l'historiographie du cinéma – dont les avancées les plus marquantes sont venues et viennent le plus souvent de l'extérieur de l'université (BURCH, 1990 [1995], MANNONI, 1994) ou de lieux d'enseignement non universitaires (École des Chartes, École Louis-Lumière) – est aujourd'hui menacée de démantèlement précoce du côté de l'histoire « tout court », sous les espèces de l'histoire culturelle – qui s'approprie, à bon droit, le domaine des images –, de l'histoire de la photographie et de cette histoire de l'art élargie dont il a été question plus haut.

### Le cinéma regarde vers l'histoire de l'art et réciproquement

Ce cadre tracé, il nous faut reprendre la question des rapports entre études cinématographiques et histoire de l'art que relance l'actualité (française) des expositions « de cinéma » : outre *Le mouvement des images* au Centre Pompidou/Musée national d'art moderne (fig. 1), qui s'inscrit *nolens volens*, dans la postérité de la fameuse exposition *Peinture, cinéma, peinture* des Musées de Marseille (1989-1990) en recherchant la part du film



1. Salle de l'exposition *Le mouvement des images*.

qui touche à la « picturalité »<sup>3</sup>, il y a *Il était une fois Walt Disney* au Grand Palais, *Renoir/Renoir* à la Cinémathèque succédant à *Hitchcock et l'art* au Centre Pompidou, qui pratiquent le rapprochement iconographique entre tableaux et images de films (au titre de l'influence, de la source ou de la ressemblance), *Chaplin et les images* au Jeu de Paume, qui adopte une optique de documentation par les images, sans compter les expositions d'Agnès Varda à la Fondation Cartier et la non-exposition Godard au Centre Pompidou où les cinéastes sont sollicités comme artistes plasticiens (installations). On peut observer que ces manifestations, si elles s'inscrivent dans une histoire « longue » de l'exposition de cinéma (en 1900 à l'Exposition universelle sous l'aspect de la technique avec Marey, en 1922 au Salon d'automne en tant qu'art comparable à la peinture et aux arts décoratifs avec Mallet-Stevens et Moussinac, puis en 1924 au Musée Galliera avec *L'art dans le cinéma français* organisé par Clouzot ; ABEL, 1984 ; GAUTHIER, 1999), rompent avec celle-ci sur un point, l'intérêt porté au « non-filmique » (appareils, scénarios, maquettes de costumes ou de décors, affiches) qui a fait l'objet des expositions temporaires ou permanentes organisées par Henri Langlois ou, après lui, à la Cinémathèque ou à la Bibliothèque nationale.

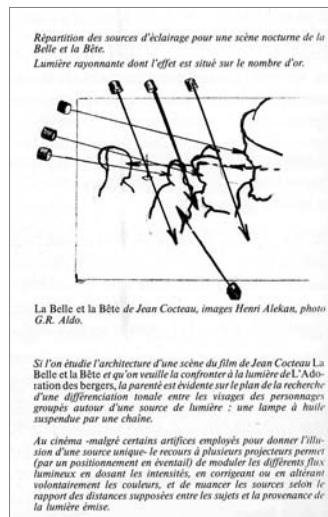
Dans sa généralité, cette question des rapports entre études cinématographiques et histoire de l'art interfère avec plusieurs thèmes souvent massifs, introduits très tôt dans le discours critique sur le cinéma, en particulier ceux des liens entre peinture et cinéma, de l'influence du cinéma sur la peinture comme de la relève de la peinture par le cinéma ou de la reprise de celui-ci par celle-là, etc. Les liens sont en effet avérés entre le cinéma, les arts plastiques et diverses formes de spectacles visuels – et même avant son invention si l'on admet un certain nombre de déterminations dans les modalités de la vision et de la représentation dont il procède autant qu'il les transforme. Les historiens du cinéma actuels sont coutumiers de ce type de problème et croisent régulièrement les recherches d'histoire de l'art sur la période concernée. Auparavant, des travaux appartenant à la critique ou aux programmes esthétiques des cinéastes avaient régulièrement et très tôt abordé les rapports entre le cinéma et les arts plastiques (peinture avant tout), voire envisagé le cinéma *comme* un art plastique. Perspective qui est loin d'avoir disparu comme l'atteste le nombre d'ouvrages, colloques, expositions et numéros de revues autour de la question, sans compter les expositions.

Il y a évidemment des différences importantes entre ces thèmes : celui qui concerne les conditions d'émergence du cinématographe dans un contexte socioculturel déjà saturé d'images, de transmissions d'images – et d'anticipation d'une société « de l'information » – et celui qui se tient à la formule du *paragone* des arts et confronte le dernier aux arts légitimes dans le dessein de le faire admettre comme 7<sup>e</sup> du nom. Celui, enfin, qui distingue dans l'histoire du cinéma le seul cinéma expérimental, « d'avant-garde », « pur », « underground », lieu de rencontre privilégié entre cinéma et arts plastiques en raison d'une communauté ou proximité de problématiques formelles, et en raison de l'investissement de plasticiens dans le cinéma (HAAS, 1985 ; VIATTE, 1989).

La littérature sur ces divers points ne manque pas depuis G. Pierre-Martin en 1912 qui introduit l'idée de la comparaison des arts pour y faire figurer le cinéma<sup>4</sup>, à *La gazette des 7 Arts* de Ricciotto Canudo, aux *Cahiers du mois* de 1925 (où Robert Mallet-Stevens, Fernand Léger, Alberto Cavalcanti



traitent de « l'influence du cinéma sur les arts »), aux différents numéros « cinéma » du *Crapouillot*, depuis 1919 (avec un texte du peintre Marcel Gromaire, fig. 2), jusqu'aux multiples textes d'esthétique d'Eisenstein (EISENSTEIN, 1974, 1976, 1980, 1986, 1989), puis aux nombreuses publications italiennes de l'après Seconde Guerre mondiale liées à la Biennale de Venise en particulier (*Les belle arti et il film*, 1950, – une quinzaine d'auteurs dont Luciano Emmer, dont on aura à reparler, Bruno Zevi) et leur reprise française (LEMAÎTRE, 1956), celles de Bazin (BAZIN, 1959a) et, beaucoup plus près de nous, l'essai *Décadrages. Peinture et cinéma* (BONITZER, 1985) ou *Des lumières et des ombres* d'un éminent opérateur (ALEKAN, 1984 [1991] ; fig. 3).



3. Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, 1984 (1991), p. 196-197, répartition de l'éclairage dans *L'adoration des bergers* de Georges de La Tour et dans un plan de *La belle et la bête* de Jean Cocteau.

### Les historiens de l'art de leur côté s'intéressent-ils au cinéma et comment ?

La réponse varie elle aussi beaucoup dans la diachronie. On peut distinguer quatre tendances. On a coutume de nommer quelques personnalités qui se sont intéressées tôt au cinéma (Élie Faure, en 1964, Erwin Panofsky, en 1996, auxquels on pourrait ajouter Carl Einstein, Arnold Hauser et André Malraux) et ont laissé des textes qui résonnent la plupart du temps par rapport à leur conception de la peinture. Mais aucun n'a abordé le cinéma *comme* il abordait la peinture ou les arts. Le cinéma intervient à titre comparatif ou simplement en allusion. ainsi, le texte de Panofsky a une dimension autobiographique absente de ses travaux d'histoire de l'art.

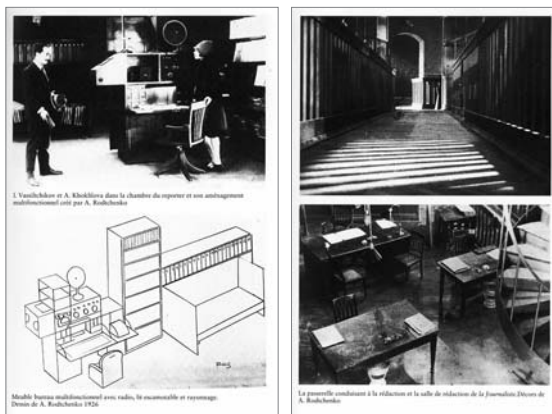
Une deuxième catégorie a rencontré le cinéma dans l'œuvre même des peintres étudiés et a eu à se poser le problème de la place du cinéma dans leur travail, soit en raison d'influences, de références ou d'emprunts au cinéma dans une pratique artistique (Braque et son collage « Tivoli cinéma », Jacques Monory), soit en raison de leur implication pratique dans le cinéma (Léger, Warhol, Raysse...) <sup>5</sup> ou encore de leur point de vue sur le cinéma (Gromaire), ou de références explicites au cinéma dans la définition de leur doctrine, y compris pour le refuser (Delaunay).

La troisième catégorie accorde au cinéma une fonction méthodologique dans l'approche de l'art : Malraux, dans les années 40-50, les historiens de l'art-cinéastes ou collaborateurs de cinéastes (Carlo Ragghianti et ses critofilms, Paul Haesaerts), et, suivant l'hypothèse soutenue par quelques-uns, un Aby Warburg mettant en œuvre une « méthodologie cinématographique » dans sa conception tabulaire de l'histoire de l'art (*Mnemosyne* – « l'Atlas de l'art » ; NATALI, 1996 ; MICHAUD, 1998).

La quatrième tendance n'est guère frayée mais pourrait s'intéresser aux développements – expérimentations, extrapolations – de problématiques artistiques dans des films



4. Alexandre Rodtchenko, décors pour *La journaliste* de Kouléchov (1927).



fictionnels (*Le peintre néo-impressionniste* d'Émile Cohl, film d'animation produisant des monochromes rouge, vert, bleu, jaune à partir de la satire allaisienne, « avant » Malévitch ou Rodtchenko ; *Rigadin peintre cubiste* étendant le cubisme à la vie quotidienne et créant des costumes cubistes « avant » Picasso et Léger ; *Aélita* de Protazanov où Alexandra Exter expérimente des costumes de plexiglas grâce au contexte de science-fiction du sujet). Mallet-Stevens avait exprimé cette dimension expérimentale

du cinéma : grâce à son travail de décorateur, il réalise en quelque sorte des maquettes de bâtiments ou d'intérieurs en taille réelle. L'expérience de Léger dans *L'inhumaine* de L'Herbier est du même ordre : c'est sa première expérience de « peinture » dans l'espace, comme celle de Rodtchenko dans *La journaliste* de Kouléchov, banc d'essai de ses meubles transformables (fig. 4).

Il serait peu crédible de prétendre aborder ici l'ensemble des questions sous-entendues par les différentes « entrées » brièvement énumérées ci-dessus tant à partir de l'histoire du cinéma que de l'histoire de l'art. C'est pourquoi on s'arrêtera sur quelques points qui ont quelque chance de rencontrer certains enjeux actuels dans les deux domaines.

- Le pictorialisme au cinéma : imitation, citation de la peinture au cinéma
- Le cinéma « lecteur » du tableau, la méthodologie cinématographique en histoire de l'art
- Le film sur l'art comme contribution à l'approche de l'œuvre d'art et à sa conception
- Quelques points touchant à la technologie.

## Le discours pictorialiste

### Le plan-tableau

Le discours pictorialiste a été, très tôt, fort bien développé dans les textes du poète et théoricien américain Vachel Lindsay dans un chapitre de son livre *The Art of the Moving Picture*, tel qu'il paraît en 1922, où l'auteur distingue « la peinture-en-mouvement » (chap. IX), « la sculpture-en-mouvement » (chap. VIII) et « l'architecture-en-mouvement » (LINDSAY, 2000, chap. XI) <sup>6</sup>.

L'auteur préconise de découper dans des magazines des images de films et de les envisager comme des tableaux aux fins de rapprochement : il fournit à cet égard des références de peinture correspondant à quelques exemples d'illustrations de films (Cazin, Gysis, Hawthorne, de Forest Brush mais aussi Van Dyck, Terburg, Whistler et, bien sûr, Rembrandt). Il s'agit par là de montrer que l'image filmique peut se rattacher à différentes écoles de peinture. Malévitch ne dit pas autre chose dans ses trois articles sur le cinéma (1925, 1926, 1929) mais pour le déplorer, assimilant le jeune cinéma soviétique dans sa pointe avancée (Vertov, Eisenstein) à la peinture des « Itinérants », ces peintres naturalistes et populistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui inspireront pour partie l'esthétique du « réalisme socialiste ». Il dispose à cette fin de reproductions de tableaux pour toute illustration d'un article sur les films dont il parle (MALÉVITCH, 1977a, 1977b, 1995).



La proposition de Lindsay de considérer « la salle de cinéma [comme] une galerie d'art et non un théâtre » et de faire du cinéma « un grand Art pictural » correspond à une tendance de fond de la production cinématographique des années 1910 et 1920 qui consiste à ménager des morceaux de bravoure dans les films sous forme de « tableaux » (on en trouve chez Griffith par exemple pour immortaliser une scène historique). L'opérateur soviétique Vladimir Nilsen, dans un remarquable ouvrage, *La construction de la représentation au cinéma* (NILSEN, 1937), fait longuement état de cette pratique qu'il récuse. On en trouve les effets continués dans le travail d'Henri Alekan qu'il explicite dans son ouvrage (ALEKAN, 1984 [1991]).

L'insert d'un « plan-tableau » (l'expression est utilisée dans *Décadrages. Peinture et cinéma*, ouvrage qui relance la problématique

dans les années 80 [BONITZER, 1985]) est un paradoxe puisqu'il introduit de l'immobilité dans les *moving pictures*, mais il joue un rôle légitimant (fig. 5). Entre le mythe du regard vierge (que certains intellectuels européens admirent dans le cinéma américain<sup>7</sup>) et cette image cultivée, il y a les multiples intermédiaires que la culture de masse interpose entre le « chef-d'œuvre » et le film, et que n'évoquent ni Lindsay ni ses successeurs : gravures, reproductions, cartes postales, calendriers et peut-être surtout des pratiques comme celle du « tableau vivant » qui ont déjà une place dans cette chaîne. Paul Davay en a souligné l'importance en parlant des *moving pictogramme*, « un perfectionnement du tableau vivant » (DAVAY, 1949).

La préconisation de Lindsay (le comparatisme) s'est poursuivie dans une iconographie, non théorisée comme telle mais manifestement influencée par l'hypothèse du *Musée imaginaire* de Malraux, consistant à rapprocher un « plan » de film d'un tableau. *La revue du cinéma* de Jean-George Auriol de 1946-1948 recourt volontiers à cette méthode. Ainsi dans le n°18, Grünewald fait face aux *Nibelungen* de Lang (p. 22-23) et *L'annonciation* (recadrée) de Léonard de Vinci à un plan de *On Borrowd Time* de Harold Bucquet (p. 24) avant que Degas et Toulouse-Lautrec ne soient rapprochés de De Sica (p. 26, 27, 29). Ces procédés seront repris par Henri Lemaître dans son livre *Beaux-arts et cinéma* (LEMAÎTRE, 1956) qui s'ouvre sur une double page confrontant un plan de *Dies Irae* de Dreyer au *Saint Sébastien pleuré par sainte Irène* de Georges de La Tour (fig. 6) ou plus loin comparant un plan d'*Othello* de Welles à *La découverte du corps de saint Marc* du Tintoret. Godard renoue à sa façon avec cette démarche dans ses *Histoire(s) du cinéma* dont les nombreux exégètes n'ont guère relevé les liens avec la littérature cinématographique que le « jeune Godard » d'après-guerre appréhende comme un fonds commun proche du mythe, en dépit des nombreuses erreurs factuelles qu'il leur reprend (Malraux bien sûr, mais aussi Bazin, Auriol).

## Rembrandtisme

On peut s'arrêter un instant, à titre démonstratif de cette tendance qu'on propose d'appeler « pictorialiste », sur un élément qui a remporté et remporte une indéniable faveur dans le discours critique,



5. « La nature morte au cinéma », *Cinémagazine*, n°36, 9 septembre 1927.

6. Henri Lemaître, *Beaux-arts et cinéma* (Paris, 1956), pages de garde. Confrontation d'un plan de Dreyer dans *Dies Irae* et de *Saint Sébastien pleuré par sainte Irène* de Georges de La Tour.



au point de constituer en quelque sorte une manière d'idéologème esthétique : celui de « rembrandtisme ». Dans la panoplie des emprunts ou des effets pictorialistes, il est l'un des plus prégnants. La récurrence du terme qui allie l'autorité de la grande peinture et un procédé visuel particulièrement spectaculaire, le clair-obscur, l'éclairage indirect, le marquage de l'éclairage (par opposition à un éclairage global, d'ensemble, diffus) et, de manière afférente, un effet de relief ou de modelé. Gustave Téry dans un article intitulé « Le cinéma et la peinture » s'écrit en 1914 : « N'y a-t-il pas des films qui sont de véritables œuvres d'art ? Oui, le cinéma a déjà ses artistes : j'en connais qui jouent merveilleusement de l'ombre et de la lumière ; ils obtiennent parfois des effets de clair-obscur qui font songer à Rembrandt » (TÉRY, 1914).

Dans le discours critique français, cet idéologème apparaît avec insistance à propos de *The Cheat (Forfaiture)* de Cecil B. DeMille en 1915, film ayant joué un rôle particulièrement décisif dans la construction du cinéma comme art et dans la reconnaissance du cinéma américain comme « nouveau », rendant obsolète la production française. « Soudain, en 1915, *Forfaiture*... », écrit Pierre Henry dans le numéro des *Cahiers du mois* consacré au cinéma (HENRY, 1925). Colette, Delluc, L'Herbier, Gance, tout le monde semble découvrir ou se convertir au cinéma lors du visionnement de *Forfaiture* et être subjugué par ses clairs-obscurs<sup>8</sup>. Cet effet, valeur ajoutée symbolique, va même jouer le rôle de critérium dans l'appréciation des autres films durant des années<sup>9</sup>.

Le phénomène a un caractère contradictoire : le clair-obscur prend le relais d'un discours lié à la photographie sur les ombres et la lumière, le noir et le blanc, il transcende ces éléments constitutifs de la photographie par un effet de composition, un trait de style, une marque, une signature. Paradoxalement, il arrive des États-Unis dont on a vu qu'on admirait l'œil « neuf », vierge, enfantin même, débarrassé des oripeaux de la culture, « l'œil américain » du XIX<sup>e</sup> siècle... Or c'est bien dans l'effet artistique que fonctionne le clair-obscur comme l'atteste sa dénomination liée à Rembrandt<sup>10</sup>. La critique est quasi unanime à admirer le « rembrandtisme » au cinéma, les maisons de production américaines (par exemple celle que contrôle Mary Pickford), françaises et italiennes instituent l'excellence de ce procédé, alors que les commentateurs et les praticiens liés à un secteur plus novateur du champ artistique, l'avant-garde, se montrent hostiles à son égard. En Russie, Kouléchov le récuse : il faut, selon lui, combattre le rembrandtisme, précisément en tant qu'importation d'un effet pictural classique dans le cinéma et lui-même recherche une proximité avec la problématique plastique de la planéité de l'écran, de la bi-dimensionnalité, de la grille moderniste (KOULÉCHOV, 1995)<sup>11</sup>. De son côté, Chaplin se montre également hostile aux effets d'ombre, aux prouesses photographiques, et sa *Carmen* parodie celle de DeMille sur ce point tandis que dans *L'opinion publique*, il usera de l'ombre projetée pour exprimer l'idée de menace (les pères sévères respectifs de Marie et de Jean) à la manière du *Nosferatu* de Murnau. C'est d'ailleurs bien souvent dans la parodie, l'excès, voire le Grand Guignol que certains cinéastes recourent au rembrandtisme. En France et en Allemagne, les artistes d'avant-garde qui découvrent le cinéma et s'y convertissent (généralement dans la mouvance de Dada) ne retiennent jamais ce trait comme pertinent, au contraire. Si Gromaire dans son article du *Crapouillot* puis dans sa contribution aux *Cahiers du mois* le retient comme critère d'artisticalité (s'appuyant sur le rôle expressif de la lumière ; GROMAIRE, 1919 ; 1925), Aragon, dans ses articles du *Film* de 1918, rattache le cinéma au collage, à la peinture « mécanique » (ARAGON, 1918). Le rembrandtisme est donc un idéologème qui appartient au cinéma commercial grand public et qui perpétue le goût pour un effet déjà devenu poncif en peinture<sup>12</sup>.

Dans sa prise en compte de ce phénomène citationnel, Vladimir Nilsen introduit un paramètre important, aujourd'hui à la base des travaux de recherche : entre le tableau et le « plan-tableau », il y a des intermédiaires, les reproductions de la culture de masse (cartes postales, calendriers, chromos, etc. ; NILSEN, 1937). Dès lors le cinéma dialogue moins avec le « grand art » qu'il ne le situe dans l'ensemble des moyens de reproduction et de diffusion de masse. Si l'effet « citation » que met en jeu délibérément Rohmer dans *La marquise d'O* avec *Le rêve* de Füssli ne fait pas de doute et a un rôle de clin d'œil (le cinéma de Rohmer travaille sur le « cliché » dans le langage, le comportement et l'imagerie), il y a quelque ingénuité à vouloir confronter tel plan de Hitchcock à un tableau de Millais ou de Lévy-Dhurmer, tel dessin des studios Disney à un tableau de Gustave Moreau en occultant la chaîne de reproduction et vulgarisation de ces œuvres et la pratique boulimique des studios, des décorateurs (dont les documentalistes fournissent tous azimuts des documents propres à inspirer un film en costumes ou « d'époque » sans considération de la pertinence de ces différentes sources et de leur sélection pour des raisons étrangères à leur propos).

Art de masse et art industriel, le cinéma *fait partie* d'une imagerie qui se distribue dans la reproduction et la vulgarisation<sup>13</sup>. Le face à face flatteur que l'on se plaît souvent à organiser entre le grand art et le 7<sup>e</sup> fait l'économie de cette réalité plus vulgaire mais qui gouverne largement les liens entre cinéma et arts plastiques. C'est une réalité que Panofsky avait fort bien vue dans son texte de 1936 (PANOFSKY, 1996) et que la recherche historique contemporaine en cinéma a maintenant intégrée comme en témoignent les actes du VI<sup>e</sup> colloque de Domitor qui s'est déroulé à Udine en 2000 (QUARESIMA, 2001).

## Le cinéma lecteur du tableau

Ce rapprochement du plan cinématographique et du tableau dans le film (qui doit au préalable tenir compte de l'acception *théâtrale* du terme et de sa proximité avec les tableaux vivants) rencontre deux contradictions majeures : d'une part la composition du tableau « albertien » suppose un spectateur immobile par rapport à une construction fixe qui n'autorise qu'un point de vue, alors qu'au cinéma tout se déplace dans le champ et tout se déplace d'un plan à l'autre ; d'autre part l'image cinématographique est inscrite d'emblée dans la durée.

Ces difficultés trouvent chez Nilsen et Eisenstein une première réponse au début des années 30, qu'on retrouve ensuite en partie chez Jean-George Auriol, Piero Bargellini et Maurice Schérer [-Rohmer] en 1946 : elle consiste à envisager la composition de l'image via l'enchaînement des plans successifs en une « sur-image » en quelque sorte, une image « globale ».

C'est dans l'ouvrage de Nilsen que paraît pour la première fois l'analyse plastique de quatorze « cadres » (plans) du *Potemkine* qu'avait effectuée Eisenstein lors d'un cours au VGIK (Institut fédéral d'État du cinéma) et qui fut reprise plus d'une fois par la suite (EISENSTEIN, 1980). Les traits distinctifs de chacun des « cadres » (verticales, horizontales, arcs-de-cercle, oppositions entre premier et second plans, etc.) y sont l'objet d'une distribution dans la successivité et dessinent un ensemble que totalise la perception-mémorisation du spectateur. En abordant le « cas » Eisenstein, Maurice Schérer insiste sur le fait que la « fuite des obliques » et « le boursofflement des courbes », dans les compositions, « s'opère[nt] toujours *dans le sens du mouvement* et organise les lignes principales suivant lesquelles les lignes glisseront à l'intérieur du plan... De plus, la précision du montage rend possible la poursuite, à travers une série de plans, de la même obsession visuelle » (ROHMER, 1948, p. 7-8). Noël Burch précisera ce point dans son analyse d'*Ivan le terrible* (BURCH, 1969). Dans ses analyses ultérieures de « l'espace chez Murnau »,

Schérer-[Rohmer] reprendra ce type de préoccupation qui vise à reconnaître une maîtrise du metteur en scène sur son matériau pourtant « réel » et lui ouvre les portes de « l'arbitraire » et de « l'abstraction », privilèges du peintre, « créateur » par excellence (ROHMER, 1977) <sup>14</sup>.

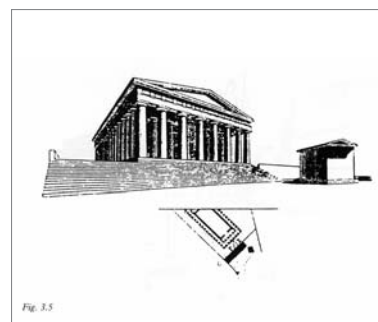
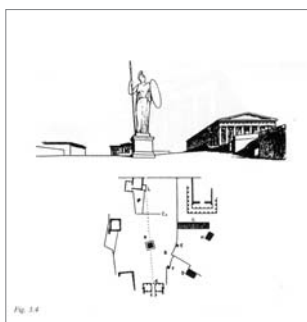
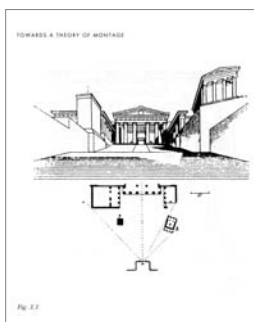
Cette théorie implique la postulation d'une image « totale » mais jamais visible sur l'écran qui rassemble des éléments fragmentaires, eux, donnés à voir, une image spectatorielle, différente en quelque sorte non seulement de l'image filmographique mais aussi de l'image filmophanique <sup>15</sup>. Mais cette image, qui évite l'impasse du pictorialisme, a-t-elle encore quelque chose à voir avec l'image picturale ?

### Peinture cinématique

Si l'on a d'abord rapproché le cinéma de la peinture pour le valoriser, on a pu ensuite appréhender le cinéma comme un « lecteur » de la peinture, renouvelant son approche en lui offrant un modèle de fonctionnement fondé sur le mouvement, le déplacement, la durée.

Après Élie Faure qui avait repéré des « pressentiments cinématographiques » chez Tintoret, Rubens, Delacroix (FAURE, 1953), c'est Eisenstein qui consacre les plus longs développements à l'approche de ce qu'il appelle le « cinématisme » en peinture (ou sculpture, dessin, architecture). Le cinéaste soviétique est un théoricien de son art et de l'art – Pietro Montani, l'un de ses plus conséquents commentateurs et éditeurs parle de « philosophie de l'art » à son propos (MONTANI, 1990a) – et dans les milliers de pages où il élabore sa doctrine esthétique (traités, cours, articles, conférences), il fait un usage constant de l'histoire de l'art. Citons pour aller au plus emblématique de sa démarche son travail sur Le Greco (« El Greco y el cine » [1937-1939, dans EISENSTEIN, 1980]) qui contient plusieurs études différentes où il analyse les variantes de tableaux comme *Jésus chassant les marchands du temple*, *Paysage de Tolède*, *Jeune homme soufflant une bougie* etc., et la composition d'autres (*Le martyre de saint Maurice*, *L'assomption de la Vierge*) à partir du vocabulaire cinématographique (montage, éclairage, plan rapproché, insert) et du modèle du déplacement du spectateur (qu'il reprend à l'analyse de l'Acropole par Choisy <sup>16</sup>, fig. 7). Son travail utilise les analyses d'historiens de l'art et l'iconographie de leurs ouvrages <sup>17</sup>. La réflexion sur Le Greco de surcroît procède à des rapprochements ou des confrontations éclairantes mais « diagonales », par exemple avec Van Gogh. Car Eisenstein, « coiffant » ces analyses à la fois structuralistes (tableaux des traits distinctifs) et sémiotiques (recours aux figures de l'hystérie décrites par Charcot et Richer et qu'ils appliquaient, ou vérifiaient si l'on suit Didi-Huberman, à Rubens <sup>18</sup>, ou à la composition du *Canto Jondo* dans la musique espagnole), cherche à élaborer un modèle dont il fait l'« interprétant » de l'art : « l'extase » (*ex-stasis*), principe emprunté à la pensée mystique mais dont il veut retenir la dimension formelle-constructive (sortie de la forme, explosion, passage à une autre qualité) par rapport au spectateur. Outre Le Greco, des analyses pré-

7. Serguéï Eisenstein, analyse du système des points de vue du spectateur en mouvement sur le Parthénon d'après les dessins de Choisy (dans *Montage*).



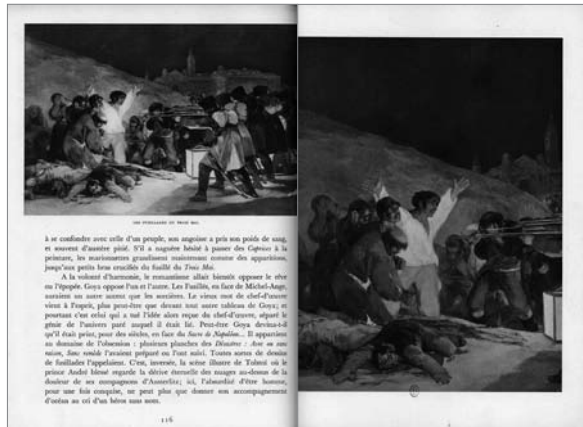
cises et fouillées de tableaux de Répine, de Sérov sont développées mais aussi bien d'Utamaro, Vinci, Piranese, Rodin, Watteau, Roublev, etc. dans la même perspective et toujours dans une optique comparative qui voit du « cinématographique » à l'œuvre dans la peinture (EISENSTEIN, 1980) <sup>19</sup>. Son dernier projet d'envergure, inachevé comme tous les autres, celui d'une esthétique générale intitulée *Méthode*, plaçait l'art dans une perspective anthropologique voire biologique (Eisenstein..., 2001) <sup>20</sup>.

Évidemment la théorie d'Eisenstein en dépit du cadre pédagogique où elle est en partie énoncée (le VGIK) et pour lequel elle est écrite (traités), se comprend dans le cadre d'une *poétique*, la sienne, au moins autant que dans celui des études cinématographiques, ce qui le distingue mais aussi explique l'ampleur sans égale de sa démarche par rapport à celle d'Élie Faure, par exemple, et de la plupart de ses successeurs.

Ce cinéma « lecteur de l'art », allusivement à l'œuvre chez Aby Warburg <sup>21</sup>, se retrouve chez le Malraux des années 40-50 qui vient d'écrire son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1940) et mobilise un vocabulaire cinématographique (cadrage, montage, profondeur de champ, travelling, fondus, etc.) à propos de la peinture. Dans son *Goya*, il demande même que l'on « suppose » « qu'un cinéaste doive tourner cette scène... » (MALRAUX, 1950, p. 83), et affirme que le cinéma serait « anticipé » par certaines peintures, ou encore que Goya « n'a pas de lumière, il n'a qu'un éclairage » qui, « comme celui de Rembrandt, comme celui du cinéma [...] tend à relier ce qu'il sépare de l'ombre, à une signification qui le dépasse ; exactement le transcende » <sup>22</sup>.

De même que l'on a pu envisager la question du changement provoqué par la photographie dans l'appréhension de l'œuvre d'art et dès lors la place qu'elle occupe en histoire de l'art (illustrations photographiques imprimées ou diapositives projetées), il en irait de même avec le cinéma, qui introduit un nouveau vecteur dans l'appréhension du lecteur, le temps, la durée. Malraux assure ainsi le passage de la photographie au cinéma : « [les photogravures de ce livre] n'appartiennent guère à ce que les ouvrages historiques appellent illustration : elles n'accompagnent pas la description des œuvres mais la remplacent et, comme les images d'un film, entendent parfois suggérer par leur *cadrage* et par leur *succession* » (Avant-propos non paginé) <sup>23</sup>.

Un bon exemple de cette « méthode » cinématographique est proposé aux pages 116 et 117 de l'édition originale de son ouvrage qui mettent en regard une reproduction intégrale des *Fusillades du 3 mai* de Goya en noir et blanc occupant un tiers de la page et, en face, une pleine page du même tableau en couleur mais recadré, ne laissant des soldats que les fusils et les baïonnettes surgissant du hors-cadre, centrant le tableau, devenu vertical, sur le fusillé en chemise blanche qui lève les bras <sup>24</sup> (fig. 8). Or un peu plus haut l'auteur évoque une exécution dont il reproduit le lavis sans titre, où ne figurent « que la victime et les fusils braqués, coupés par la marge » (p. 95) situés, dit-il, au-delà de la représentation, du reportage ou de la restitution ; et plus loin, après avoir opposé les deux versions de *L'attaque de la diligence* – « dans la première [...] Goya représente ; dans la seconde, il suggère » –, il distingue dans « la même



8. Malraux, *Saturne, essai sur Goya*, les reproductions des *Fusillades du 3 mai*, p. 116-117.

9. *La revue du cinéma*, n°1, octobre 1946, p.24, « Paroles peintes » de Piero Bargellini (sur le film de L.Emmer, *Racconto da un'affresco*, d'après Giotto).

lumière » le *Trois mai* où les fusillés « seuls [...] trouveront leur écriture » [moderne], les soldats, eux, relevant encore d'un « style monumental » [ancien] (p. 110) <sup>25</sup>.

Ainsi l'iconographie et sa dramaturgie *réalisent-elles* certaines analyses de l'auteur en intervenant sur les œuvres elles-mêmes. Ici par le cadrage, dans d'autres volumes par l'éclairage ou le grossissement d'un détail.

Jean-George Auriol dans ses « Origines de la mise en scène », aborde à son tour Giotto, Botticelli, Michel-Ange et surtout Peter Breughel comme des « cinéastes » recourant qui au travelling, qui au gros plan, à la grue ou au panoramique, et en fait des « précurseurs » (AURIOL, 1946). Il ancre cependant le « cinématisme » de Breughel dans la force des « images mentales » que le peintre « contemplait » et « réalisait ». Bargellini déplace cette image dans la perception du spectateur. À partir des « longues théories de fresques dans les églises franciscaines » du XIV<sup>e</sup> siècle, il découpe les images en autant de « photogrammes », considérant que les yeux des spectateurs de ce temps « passaient rapidement d'un tableau à l'autre, comme devant un film qui se déroule dans l'appareil de projection..., le battement des paupières ten[ant] lieu de disque obturateur » (BARGELLINI, 1946). Mais ce spectateur a avant tout pour fonction de permettre un type de filmage et de découpage des tableaux ou des fresques. Par la grâce du recadrage, l'illustration de l'article dispose en effet en colonnes verticales deux séries d'images de 4x6 centimètres tirées du *Massacre des innocents* de Giotto telles qu'elles apparaissent dans un film de Luciano Emmer, *Racconto da un'affresco* (fig. 9).

On voit que cet emprunt du cinéma comme grille de lecture de la peinture ne va pas sans une certaine littéralité, mais par la suite cette démarche s'est faite plus élaborée. Giovanni Careri (CARERI, 1990) a ainsi recouru au « modèle » du montage extatique de *La ligne générale* d'Eisenstein pour développer son analyse du Bernin (auquel Eisenstein lui-même avait consacré une analyse sur une autre base, EISENSTEIN, 1996) et Tafuri a repris l'analyse eisensteinienne de Piranese dans son ouvrage sur l'architecture (TAFURI, 1990). James Bloédé, de son côté, a analysé la *Bataille de San Romano* de Paolo Ucello avec ce modèle du film (BLÔDÉ, 1996).

L'approche de la peinture *par* le cinéma se développe ainsi à la fois dans le discours critique et dans des réalisations pratiques dont Emmer est l'un des pionniers bientôt suivi de Resnais (*Van Gogh*) et de bien d'autres, tandis que d'autres cinéastes sans préoccupation didactique s'efforcent également d'approcher la peinture en la séquentialisant (Tarkovski explore un tableau de Breughel, *Le retour des chasseurs*, dans le générique du *Sacrifice*) ou en l'appréhendant comme matière (Sokourov dans plus d'un film mais en particulier dans *Élégie du voyage*, où il filme des tableaux du Musée Boymans de biais, laissant affleurer la seule matérialité du support et des touches de peinture).

Les analyses d'Eisenstein comme celles de Bargellini ne répondent pourtant que partiellement à l'objection formulée plus haut concernant « l'image globale ». En effet la composition d'ensemble, l'unité plastique y est une construction de l'analyse qui arrête les images et le





défilement, qui visualise les images successives en les rendant co-présentes et en spatialisant la durée. La vérification par *l'iter* de l'œil, qui « voyage » et déroule en conséquence un « film », devient donc nécessaire mais demeure tributaire d'une conception discutable. Il est en effet avéré aujourd'hui, du côté des psychologues de l'art – et de la forme – (parmi lesquels Rudolf Arnheim fut un pionnier), que la perception d'un tableau est d'abord globale et répond à des mouvements plus aléatoires que ne le croyaient les partisans du Nombre d'or...

Si l'art du mouvement inspire ainsi une nouvelle approche de la peinture et de la sculpture, c'est donc parce qu'il semble « accomplir » pour certains la vocation « cinématique » de l'art. Ainsi Rodin, qui avait récusé l'exactitude photographique au nom de la vie et du dynamisme, accueille-t-il à l'inverse avec bienveillance et admiration le cinématographe, sous l'angle de la « variété de ses tableaux », de son caractère de « document vivant » pour reprendre ses termes. Il reste que ses propos sur la statuaire, le « mouvement » qu'il distribue et induit entre ses bourgeois de Calais, l'analyse qu'il propose de *L'embarquement pour Cythère* de Watteau, sa pratique même de création où le modèle ne pose pas mais « évolue » sous ses yeux refusent tout immobilisme, tout gel de l'instant au profit du mouvement<sup>26</sup>. On peut d'ailleurs plus trivialement constater combien la référence au cinéma réorganise souvent la manière dont on parle de l'art et de la peinture en particulier. Dans *L'homme révolté*, par exemple, Camus décrit le processus pictural en l'envisageant à travers la métaphore du cinéma arrêté : « le premier acte du paysagiste est de *cadrer* sa toile. [...] Le peintre procède alors à une fixation. Les grands créateurs sont ceux qui, comme Piero della Francesca, donnent l'impression que la fixation vient de se faire, *l'appareil de projection* de s'arrêter net »<sup>27</sup>.

### La méthode cinématographique en histoire de l'art

Maurizia Natali dans son *Image-paysage. Iconologie et cinéma* s'appuie sur Aby Warburg pour dépasser les limitations et peut-être les impasses du rapport « peinture-cinéma » en faisant du film le palimpseste, l'écran « la surface mnémonique fractale où tous les arts font retour » ; sur l'exemple du paysage comme genre, elle produit la notion de « ressemblance iconologique » pour définir cette spectralité due à la situation que rencontre le cinéma à l'ère médiatique (l'âge de la reproductibilité technique des œuvres d'art). La notion de hiéroglyphe qu'avait lancée Lindsay revient dans son propos : elle vise à relativiser l'instance du récit, de l'intrigue, pour s'attacher aux couches iconologiques qui les « doublent » en quelque sorte (l'exemple d'un médaillon portant l'image de la vallée de Gizeh et des hiéroglyphes dans *Duel in the Sun*, western « flamboyant » de King Vidor lui paraît l'indice d'une égyptomanie, et de la nature hiéroglyphique du film<sup>28</sup> ; NATALI, 1996). Transcrit sur le plan « mnémonique », c'est, en un sens, une prise en compte intéressante de cette chaîne de reproduction qu'on a déjà évoquée. Mais sans que l'on comprenne pourquoi cette démarche semble exclure tout travail iconographique, toute enquête rigoureuse – comme un Carlo Ginzburg a pu l'inférer de sa lecture de Warburg pour son propre compte. Au contraire, l'iconologie warburgienne de Natali devient une « extase hypermédiatique plutôt qu'une méthode scientifique ou rhétorique... » quand l'auteur cède à une sorte d'exaltation et de prophétisme en voulant faire coïncider Warburg et Godard (NATALI, 2004). Le recours au *figural*, retour au Jean-François Lyotard des années 70, préconisé notamment par Philippe Dubois, paraît à son tour révoquer toute démarche historiographique, identifiée à l'iconologie de Panofsky : « Bref il s'agirait, on l'aura deviné, de s'éloigner du modèle panofskyen de construction iconographique, avec tous ses garde-fous historiques, pour lui préférer le modèle warburgien – avec tous ses intervalles et ses anachronismes » (DUBOIS,

2004, p. 76). « Construction symptômale d'événements d'image », l'analyse figurale récuse le figuratif (c'est-à-dire le motif référentiel, sa part iconographique) et le figuré, le(s) sens second(s), sa part rhétorique et iconologique et s'intéresse à « ce qui n'a pas encore accédé à la figuration mais n'attend que ça, tout en restant en deçà », à une « figuration en puissance » (*ibid.*, p. 63).

L'accent sur Warburg a coïncidé avec un certain nombre d'entreprises artistiques et d'expositions qu'on a pu rapprocher de *Mnemosyne* – « l'Atlas de l'Art ». Lors de la *Documenta X* (1997), Catherine David présenta pour la première fois dans un espace d'exposition les *Histoire(s) du cinéma* de Godard dans un dispositif emprunté à Dan Graham qui rendait les différents épisodes visibles simultanément par un système de reflets, et non loin de là étaient exposés *L'atlas* de Gerhard Richter, *Le musée d'art moderne, département des Aigles* de Marcel Broothaers ainsi qu'une installation de Hans Syberberg. Godard a particulièrement condensé sur son nom l'idée d'une « équivalence » cinématographique avec *Mnemosyne* : « Pour eux [Godard et Warburg] l'histoire de l'art est une plastique cinématique ou elle ne sera pas » (NATALI, 2004, p. 182). Tous deux représentent une sorte de « délivrance » de toute préoccupation historiographique fondée<sup>29</sup>. Cette référence à Warburg est intervenue en France dans la littérature cinématographique par contrecoup de sa redécouverte en esthétique et en histoire de l'art où on l'a opposé à Panofsky (MICHAUD, 1998, DIDI-HUBERMAN, 2002). Or ce dernier, on l'a dit, n'a pratiquement joué aucun rôle dans la théorie cinématographique : son seul texte sur le cinéma a été traduit tardivement (NOGUEZ, 1973 ; PANOFSKY, 1996) et demeure pratiquement inemployé en dépit de l'accent original qu'on y trouve sur le cinéma des premiers temps et l'évocation de son contexte culturel. En réalité, ce texte – dont l'historien de l'art Thomas Lewin a fait une approche assez sévère à partir d'enjeux concernant la peinture contemporaine à son énonciation – est riche d'enseignements pour les historiens du cinéma. Quant à ses *Essais d'iconologie*, ils n'ont guère inspiré l'analyse de film, alors vouée au modèle sémiologique, en dehors d'hypothèses programmatiques, restées sans lendemain, concernant deux genres aux codes « forts », le western et le mélodrame. Sa théorie de la construction de l'espace perspectif est arrivée, à tort ou à raison, au second plan par rapport aux travaux de Pierre Francastel – qui s'est intéressé au cinéma dès 1946 et durablement. La promotion de Warburg s'est accompagnée d'une critique de Panofsky comme incarnation de l'historien de l'art ou du cinéma attaché à examiner ses sources et ses hypothèses par un travail d'érudition critique et d'épreuve pratique sur le terrain.

Ph.-A. Michaud (qui avait participé à la réactualisation de Warburg en France avec son livre *Aby Warburg et l'image en mouvement*) poursuit son hypothèse d'une « méthodologie du cinéma en histoire de l'art » et propose, sur cette base, des analyses de films ou de pratiques de l'image multipliée en lien avec l'histoire de l'art dans son récent recueil intitulé *Sketches*, dont le sous-titre est *Histoire de l'art, cinéma* (ou, selon la bande, *Histoire de l'art & cinéma*, MICHAUD, 2006b). Ce n'est donc décidément pas l'histoire du cinéma (discipline) qui intéresse Michaud – on a vu qu'il juge son objet « trop restreint » –, mais « le » cinéma qu'il redéfinit pour le dissocier de la narration, de la représentation et s'intéresser à sa « puissance de figuration », à l'œuvre de manière privilégiée dans le cinéma expérimental, là où il rencontre la picturalité. On a donc un double mouvement, l'un venant du cinéma qui vient inspirer l'art et l'histoire de l'art (image en mouvement), l'autre venant de l'art, qui arrache le cinéma à la représentation et à la narration (picturalité).

Le cinéma est alors défini en deçà de sa nature technique : « Avant même d'être un dispositif technique et spectaculaire [...], [il] est une manière de penser les images » (MICHAUD, 2006b, p. 7) et « le cinéma ne se confond pas avec le dispositif de la projection publique dans

lequel, au commencement du XX<sup>e</sup> siècle il est venu se configurer ». C'est le point de vue inverse qu'énonce Dominique Chateau dans son *Esthétique du cinéma* : « On entendra ici, par cinéma, le dispositif de projection d'un film dans une salle *ad hoc* (theater en anglais) » (CHATEAU, 2006, p. 80). En effet une tendance très active de la « nouvelle histoire » du cinéma a centré ses travaux sur les dispositifs dans le sillage du livre de Jonathan Crary (appareillage technique, structure assignant une place au sujet percevant, modalités sociales du spectacle ou de la pédagogie [KITTLER, 1999 ; CRARY, 1994 ; GUNNING, 2002 ; GAUDREAU, 2004]).

Cette « méthodologie du cinéma en histoire de l'art », pour reprendre la formulation de Ph.-A. Michaud, retenant avant tout « les propriétés du montage et du défilement », se présente donc à son tour comme une alternative à l'iconologie panofskyenne d'identification et d'établissement des significations au profit d'une approche fondée sur les rapprochements, les écarts et les déflagrations irréductibles à l'ordre du discours, une « histoire de l'art sans texte » (p. 34).

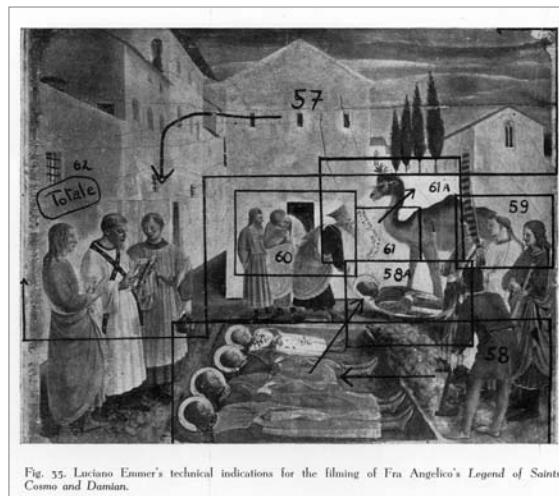
Une telle méthodologie « cinématographique » rencontre-t-elle celle des cinéastes filmant l'art pour développer une lecture des œuvres ?

## Le film sur l'art comme écriture de l'histoire de l'art

### Cinéastes et historiens d'art

Aussi curieux que cela puisse paraître aujourd'hui, lors du Congrès international du cinéma de Bâle qui se tint en septembre 1945, Luciano Emmer lançait son appel « Pour une nouvelle avant-garde » centré sur le nécessaire développement du film sur l'art<sup>30</sup>. Celui-ci, dont l'existence avant guerre était sporadique (les rares exemples en sont Baron, Oertel, Huygue), connaît un spectaculaire développement après 1945. Il devient un genre où des cinéastes se spécialisent avec la collaboration, parfois conflictuelle, d'historiens de l'art et de critiques<sup>31</sup>. Ces derniers y voient en effet un nouveau moyen d'investigation et d'exposition de leurs recherches, au-delà de la simple documentation, ou de l'illustration (avant-guerre, Focillon l'envisageait à ce titre<sup>32</sup>) ; René Huygue, Longhi participent à des réalisations, un discours sur l'œuvre qui ne pourrait se passer de ce nouveau medium.

En 1949 est créée la Fédération internationale du film d'art ; elle tient annuellement congrès, fonde une cinémathèque et un centre de diffusion et d'information à Amsterdam. Ses présidents d'honneur sont Fernand Léger et Lionello Venturi, son secrétaire général est Pierre Francastel et parmi les responsables ou les simples membres on relève les noms de Luc Haesaerts, Gian Carlo Argan. Le dépouillement des seuls titres et génériques du répertoire international établi par l'Unesco en 1953 laisse entrevoir une étonnante production souvent oubliée, qui a peu fait parler d'elle, mais où l'on trouve des noms de cinéastes, d'écrivains ou d'historiens de l'art d'une certaine renommée (Jean Grémillon, Jean Lods, Benoit-Lévy, Roger Caillois, Arthur Danto).



10. Extrait du scénario de Luciano Emmer pour son film d'après la Légende de Cosme et de Damien de Fra Angelico (dans *Le film sur l'art*, Unesco, 1949, p. 41)

Mais c'est du côté de cinéastes et d'historiens de l'art italiens que se joue la partie principale de cet apport du cinéma à l'histoire de l'art, en tout cas la plus ambitieuse.

Luciano Emmer, présentant son film sur le *Paradis terrestre* de Jérôme Bosch écartait toute intention de « traduction cinématographique d'une œuvre picturale » (BÄCHLIN, 1945). Devant la fresque, les auteurs, poursuit-il, « se sont rendus maîtres » de ces images, « ils les ont libérées de leurs liens picturaux, ils s'en sont servis comme d'objets nouveaux » (fig. 10). On trouve là certains arguments que reprendra Bazin à propos du *Van Gogh* de Resnais et Gaston Diehl. Mais Emmer, comme les autres auteurs italiens, part d'une prémisse différente de celle de Bazin qui recherche, dans son « réalisme ontologique », la « coïncidence » entre réalité et représentation filmique, abolition de l'instance esthétique même (CHATEAU, 2006).

Les historiens de l'art qui s'investissent dans cette direction ou la préconisent appartiennent tous peu ou prou à la même mouvance : Paul Haesaerts, qui réalise un *Rubens* avec le documentariste belge Henri Storck, ou Paul Heilbronner, qui écrit dès les années 1930 sur le sujet, furent les élèves de Heinrich Wölfflin ; Carlo Ragghianti, qui théorise la notion de *critofilm* et se consacre sa vie durant au film sur l'art, est formé auprès d'un wölfflinien de Pise, Matteo Marangoni. Wölfflin, comme Warburg, recourait aux projections de diapositives dans ses cours et conférences et l'on voit bien que le film sur l'art de ses disciples part d'une extrapolation de la photographie à l'image en mouvement, avec en commun la notion de projection et de séquentialisation.

« Le critofilm d'art, écrit Ragghianti, propose une forme de critique artistique – compréhension, interprétation, reconstitution du processus d'élaboration de l'une des œuvres ou de toute l'œuvre d'un artiste – non pas à l'aide de mots mais au moyen du cinéma et, pour bien saisir toutes les possibilités qu'il offre concrètement, il convient d'accepter le fait que le langage cinématographique puisse lui aussi, à l'instar du langage verbal, graphique ou plastique en général, devenir non seulement une parole qui exprime mais une parole-concept et une parole en acte » (RAGGHIANI, 1996, p. 19).

Sans s'attarder sur la pensée de ce cinéaste-critique d'art sur lequel il existe une bibliographie déjà considérable, en particulier en Italie<sup>33</sup>, relevons à la fois l'appartenance de sa pensée à l'idée d'une autonomie de la visualité, la « pure visibilité » de Benedetto Croce, et son dépassement dynamique dans la « visibilité pure » de Konrad Fiedler, et sa connaissance des écrits sur le cinéma des Soviétiques diffusés en Italie grâce à Umberto Barbaro (en particulier Poudovkine) – qui collaborera aussi à des films sur l'art après la guerre. L'image-concept, la reproduction du processus de pensée par la dynamique plastique sont des théories débattues en URSS autour d'Eisenstein, Kouléchov, Vertov et des Formalistes (EIKHENBAUM, 1927).

Avec le *Van Gogh* de Resnais et Gaston Diehl, c'est une autre opération qui se joue, une interprétation psychologique de la peinture, de la névrose du peintre. Le film est en noir et blanc et donc appauvrit notablement son objet mais il pratique un montage et une exploration des tableaux qui les déstructurent et les projettent dans un autre espace de lecture, soumis au regard du cinéma (Bazin énonce à cette occasion sa fameuse distinction entre le cadre pictural « centripète » et le cadre cinématographique « centrifuge » [BAZIN, 1959a]). L'une des évidences qui s'imposent alors, c'est que la liberté du cinéaste (généralement historien de l'art ou collaborant avec un historien de l'art) envers le tableau doit être totale : « L'œuvre d'art préexistante est devenue pour le cinéaste une matière aussi, si pas plus, malléable, obéissante que tout objet disponible dans la nature – ou dans le studio. On peut l'interpréter, la plier à des considérations métaphysiques, ésotériques, philosophiques. [...] Le film sur l'art s'enivre d'une liberté conquise en quelques années » (BOLEN, 1953).

Aujourd'hui que les technologies vidéo puis numériques ont démultiplié cette pédagogie de l'image de l'art, dépecée, épluchée par les diverses opérations techniques permettant de couper, occulter, déplacer, comparer (voir la série *Palette* d'Alain Jaubert) cette liberté en vient à faire oublier l'objet dont parle le film, allégé de toute sa matérialité, et la création de tout travail.

À cet égard, l'une des récentes contributions paradoxales au sujet est celle de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Dans leur *Cézanne* (1989) ils visualisent le rapprochement que le peintre fait, selon les propos rapportés par Joachim Gasquet, entre sa *Vieille au chapelet* et la vieille servante à qui on remet une médaille dans la scène des comices agricole de *Madame Bovary* de Flaubert. Mais cette visualisation passe par un relais supplémentaire qui est la scène telle qu'elle est filmée par Jean Renoir dans l'adaptation qu'il tourna en 1934. Les médiations sont donc ici affichées entre ce qui serait le geste créatif de Cézanne (enté sur une réminiscence littéraire qui se surimpose à l'observation du modèle) à sa parole rapportée par un témoin quinze ans après sa mort et la réception qu'on peut en avoir aujourd'hui *via* le film. En outre les cinéastes opèrent à rebours des commodités usuelles du rapprochement en ne juxtaposant pas le seul plan de la vieille chez Renoir et le tableau de Cézanne : ils citent un fragment complet du film eu égard à sa cohérence qui se révèle coïncider avec les limites matérielles d'une bobine de 300 mètres de pellicule (unité alors en usage).

Dans *Une visite au Louvre* (2004), le film paraît se conformer au discours de Cézanne rapporté par Gasquet : chaque tableau évoqué est filmé frontalement, entièrement, sans recadrage ni mouvement, et durablement. Le pari est de revenir à l'impact sinon originel du moins premier que peut produire un tableau vu en son entier et auquel le spectateur est invité à se confronter, éclairé par le texte de Cézanne certes (qui invite à un « retour aux choses mêmes » de type phénoménologique). Mais le montage du film qui déplace les commentaires de Cézanne-Gasquet de leur ordre livresque et la répétition du film dans deux versions légèrement différentes (ce sont deux prises) font que le jeu de la mémoire et de la comparaison rapproche ou dissocie, à distance, les tableaux. Lors de la deuxième partie, *La source* d'Ingres dont Cézanne déplore les rochers « de carton » ne peut pas n'être pas confrontée aux paysages de Courbet qui viennent ensuite mais qu'on a déjà vus dans la première partie, ainsi qu'au plan final sur un sous-bois et une source, filmés par les cinéastes en Italie.

### Filmer/peindre : un apport spécifique à l'histoire de l'art

L'idée selon laquelle le cinéma est devenu un moyen de mieux voir, mieux comprendre l'art s'est développée jusqu'à filmer l'artiste au travail, ce qui offre une innovation évidemment inatteignable par l'historien de l'art qui travaille sur les œuvres achevées (fussent-elles inachevées).

Paradoxalement, ce sous-groupe du « film sur l'art » a été peu commenté pour lui-même. La recherche qu'a effectuée à ce propos Valentine Robert révèle que la bibliographie sur le sujet est disparate et maigre et que les nombreux ouvrages, colloques, catalogues consacrés à la question « cinéma et peinture » ne le distinguent pas<sup>34</sup>. Cependant, au-delà ou en deçà de la problématique de cette chercheuse qui situe le « filmer peindre » dans la perspective du *paragone* des arts et de la mise en abyme de l'acte créateur par le cinéma pour établir la supériorité de ce dernier sur la peinture (l'exemple qu'elle développe avec beaucoup de finesse est celui de *La belle noiseuse* de Jacques Rivette), il s'agit de se demander ce que peut apporter cette représentation. On veut parler évidemment ici de films documentaires et non de fictions, celles-ci étant nombreuses qui « montrent » un dessinateur dessinant ou un peintre peignant



11. Henri Matisse dans le film de François Campaux.



Fig. 11. From Campaux's film Matisse.

sans accorder à ces gestes le temps qui est le leur, parodiant souvent à partir de clichés cette représentation, y compris quand on évoque une vie de peintre illustre – comme dans *Lust for Life* de Minnelli avec Kirk Douglas qui incarne Van Gogh, ou dans le *Van Gogh* de Pialat avec Jacques Dutronc. Ces films tout à fait intéressants dans la problématique de la confrontation des arts, de la citation, de la représentation etc. et renvoyant à des idéologies de l'art, offrent de toute façon une difficulté car bien souvent l'acteur n'effectue que des amorces de gestes ou des imitations lointaines tandis que la main

d'un professionnel intervient dans le plan rapproché ou le gros plan telle une prothèse.

Mais dans les films documentaires ? Sacha Guitry enregistrant brièvement les gestes d'Auguste Renoir dans *Ceux de chez nous* (1915), Grémillon filmant André Masson disposant des sables et des végétaux sur une toile dans *André Masson et les quatre éléments*, Matisse dans le film de Campaux (1945) et tant d'autres (Curt Seligmann dans *Birth of a Painting*, 1950 ; Léger dans *Fernand Léger in America*, 1942 ; Miro dans *Johan Miro Makes a Colour Print*, 1951, pour citer trois films américains de Thomas Bouchard) sont-ils susceptibles d'apprendre quelque chose à l'historien de l'art sur son objet ?

Le film de François Campaux, *Matisse* (1945), dont le commentaire est de Jean Cassou, offre, dans cette catégorie, un cas d'école. On voit Matisse dessiner et peindre et le réalisateur, par l'usage du ralenti, donne à voir le geste même du peintre, ses hésitations, ses choix (fig. 11). Merleau-Ponty commenta ce film en relevant à la fois ce que le film « fait voir » (« le même pinceau qui, vu à l'œil nu, sautait d'une action à l'autre, on le voyait méditer, dans un temps dilaté et solennel [...], commencer dix actions possibles [...], et s'abattre enfin comme l'éclair sur le seul tracé possible ») et l'illusion qu'il peut susciter (« si Matisse croit, sur la foi du film, qu'il a vraiment choisi ce jour-là entre tous les tracés possibles, et résolu comme le Dieu de Leibniz un immense problème de minimum et de maximum, il se trompe : il n'est pas un démiurge, il est un homme. Il n'a pas eu, sous le regard de son esprit, tous les gestes possibles, il n'a pas eu à les éliminer tous sauf un [...]. C'est la caméra et le ralenti qui explicitent tous ces possibles. Matisse, installé dans un temps et une vision d'homme, a regardé l'ensemble actuel et virtuel de sa toile et porté la main vers la région qui appelait le pinceau pour que le tableau fût enfin ce qu'il devenait » [MERLEAU-PONTY, 1969, p. 62-64]). L'influence de ce film fut manifestement importante, on en relève des effets à longues portées chez nombre de commentateurs, mais il fut détrôné quelques années plus tard par *Le mystère Picasso* de Clouzot en raison de la spectacularisation et du suspense de cette création « en direct » : dans un temps donné, cette sorte de performance que réalise Picasso, l'usage d'un écran transparent au trait seul nous fait assister à une « autogénération » de la forme linéaire (le procédé avait eu un antécédent dans *Visite à Picasso* de Paul Haesaerts (1950) avec une séquence filmée sur un panneau de plexiglas mais on voyait la main et l'artiste en transparence, fig. 12).

Il faut donc distinguer les films entièrement dévolus à filmer l'acte de peindre comme *Le mystère Picasso* ou *Jackson Pollock* (de Falkenberg et Namuth, en 1951) où, à la limite, le film demeure le seul support de l'œuvre (Picasso détruit les dessins réalisés dans le film de Clouzot) et où en tout cas la durée enregistrée et l'effectuation d'une œuvre se réalisent sans doute dans une autre temporalité que dans l'atelier (contraction) et avec des amendements de la gestuelle du peintre (dus à la position de l'appareil ou à la visibilité,

etc.). Mais les performances de Picasso et de Pollock (qui diffèrent puisque le second coïncide plus avec sa pratique coutumière quoiqu'il travaille dans le film sur un support inhabituel – une vitre – et dans un temps limité) n'offrent qu'un aperçu très étroit de ce qui concourt à l'acte de peindre. Les figures « spontanées » que trace Picasso préexistent évidemment au moment précis du tournage, il ne s'agit en rien d'un « saut dans le vide ». Selon Hubert Damisch, le film de Namuth « programma » la vision qu'on eut désormais de la pratique de Pollock sans qu'on tînt toujours compte de la dimension fantasmatique du film, des déplacements opérés entre le travail au sol et la verticalisation de la projection sur écran, etc. (DAMISCH, 2005).



12. Pablo Picasso filmé par Paul Haesaerts dans *De Renoir à Picasso*, 1949 (dans *Le film sur l'art*, Unesco, 1951, p. 9).

## La technologie

L'un des aspects importants de la question du « film sur l'art » tient à la technologie utilisée. L'image transcende-t-elle son support matériel et par conséquent est-elle indifférente à la technique qui la reproduit ? L'éloignement de la matière picturale, du grain, des pigments, de la texture par le report photographique et cinématographique était une réalité (transparence) que le numérique a démultipliée par le fait qu'il reconstruit, reconstitue sur une base propre (calcul) et ne saisit plus une empreinte, une trace, si grossière soit-elle. On se trouve dès lors plutôt dans une problématique de transcription que de reproduction, où la trame de l'image (vidéo puis numérique) pourrait être comparée, plus encore qu'à la gravure, à celle de la tapisserie quand elle transcrit dans son ordre et sa matière une peinture. Encore ces deux techniques n'ont-elles jamais prétendu restituer « au plus près de l'original » ou « mieux que lui » (discours promotionnel des dvd) les œuvres sources. L'exposition qu'a présentée le Musée Delacroix en 2005 montrant un autoportrait de Delacroix et une héliogravure du tableau réalisée pour le département de chalcographie du Louvre par l'Atelier de Saint-Prex qui a relancé l'hélio avec Steichen dans les années 70 (RODARI, 1982) était à cet égard pleine d'instruction. L'héliogravure, assumant sa réalité de transcription d'autre technique, rendait mieux compte des richesses de la peinture de Delacroix que les saisies numériques les plus avancées qui lui ont été confrontées, alors que celles-ci prétendent offrir une restitution intégrale de l'original. Admettre la réalité de la transcription/traduction plutôt que la masquer sous un discours de la reproduction à l'identique devrait être au programme intellectuel des commissaires d'exposition et des historiens de l'art. On a vu qu'il n'en était rien. Ainsi l'absence de tout scrupule à remplacer le film argentique par la vidéo ou le dvd dans le cadre d'expositions (*Entr'acte* de Clair-Picabia projeté en écran large devant une baie du Centre Pompidou dans l'exposition *Dada* offrait une image aplatie, comme anamorphosée et coupée au niveau des têtes). On retrouve la « révolution numérique » évoquée par Michaud pour solder l'histoire du cinéma et reverser l'ensemble des films dans les salles d'exposition à la faveur de cette transcription.

On connaît la distinction de Nelson Goodman entre les arts allographiques et autographiques : pour les premiers (musique, littérature) copier l'œuvre, c'est en perpétuer l'original, pour les seconds (peinture, sculpture), non. Le cinéma paraît *a priori* appartenir à la première catégorie puisque – Benjamin avait insisté sur cette idée – il *n'a pas d'original*, la copie fait partie de son être même. Mais le raisonnement de Benjamin s'effectuait sur le rapport négatif/positif et

sur le principe de la multiplication de ceux-ci ; il n'envisageait pas un changement de nature du codage de l'image ni du support, seulement la reproductibilité de l'œuvre, sa nature de multiple. Avec la transcription magnétique (vidéo) puis numérique, le film reste-t-il « lui-même » ? Il faudrait être myope pour le soutenir, même en arguant de la finesse en millions de pixels qu'on nous propose chaque jour plus grande. En photographie, où les tirages originaux – à défaut de « l'original » – ont une valeur patrimoniale et marchande, le tirage numérique ne vaut pas pour un *vintage* (l'édition numérique de l'œuvre de Walker Evans a récemment donné lieu à des commentaires à ce sujet – a-t-on le droit de le faire ? quel sens cela a-t-il ? –, accrues par le fait que le tirage numérique peut obtenir du négatif plus d'informations que le tirage argentique)<sup>35</sup>.

Eu égard à leur familiarité avec ces questions qui accompagnent tout l'histoire du cinéma (au plan de la production aussi bien que de la reproduction) et nourrissent les problématiques de la conservation et de la restauration des films depuis qu'on s'en préoccupe, les historiens du cinéma auraient donc plus d'une chose à dire aux historiens de l'art, serait-ce leur attention à ces questions qui sont devenues par généralisation un ensemble de procédures ordinaires dans l'édition, l'exposition.

### Pour conclure : *Bel-Ami* par exemple

Un bon exemple des croisements paradoxaux peinture-cinéma dans le cadre élargi qu'on a déjà évoqué et qui nous permettra de revenir au sujet de départ nous est proposé dans *Bel-Ami* de Guy de Maupassant et son adaptation au cinéma en 1947. Dans ce roman (situé en 1880), Maupassant accorde une place importante à un tableau intitulé *Le Christ marchant sur les flots* – d'un peintre hongrois, Carl Markowitch – œuvre qui fait courir tout Paris chez le marchand qui l'expose tant il est saisissant (fig. 13)<sup>36</sup>. La critique parle de « chef-d'œuvre du siècle ». Le financier et patron de presse, Walter, acquiert le tableau pour attirer l'attention sur sa richesse soudaine (due à des spéculations financières liées aux territoires coloniaux) et sa nouvelle condition sociale (le financier juif accède à l'honorabilité du « riche Israélite » et fait l'acquisition d'un hôtel particulier dans Paris qui appartenait à un noble désargenté).

La mise en scène du tableau dans une serre du jardin, s'appuyant sur l'éclairage électrique d'une part (l'invitation insiste sur cet aspect) et l'environnement de plantes exotiques de l'autre, vise à obtenir un effet de réalité et de sur-réalité. Quand Georges Duroy (devenu Du Roy) est mis en présence du tableau, conduit par Suzanne Walter, la fille du financier – qu'il épousera –, la description de l'écrivain est la suivante :

« Au milieu d'un bosquet de plantes singulières qui tendaient en l'air leurs feuilles tremblantes, ouvertes comme des mains aux doigts minces, on apercevait un homme immobile, debout sur la mer.

L'effet était surprenant. *Le tableau*, dont *les côtés* se trouvaient cachés dans les verdure mobiles, *semblait un trou noir* sur un lointain fantastique et saisissant.

Il fallait bien regarder pour comprendre. Le *cadre* coupait le milieu de la barque où se trouvaient les apôtres à peine éclairés par les rayons obliques d'une lanterne, dont l'un d'eux, assis sur le bordage, projetait toute la lumière sur Jésus qui s'en venait.

Le Christ *avançait le pied* sur une vague qu'on voyait se creuser, soumise, aplanie, caressante sous le pas divin qui la foulait. Tout était sombre autour de l'Homme-Dieu. Seules les étoiles brillaient au ciel.

Les figures des apôtres, dans la lueur vague du fanal porté par celui qui montrait le Seigneur, paraissaient convulsées par la surprise.

C'était bien là l'œuvre puissante et inattendue d'un maître, une de ces œuvres qui bouleversent la pensée et vous laissent du rêve pour des années »<sup>37</sup>.

On peut trouver une proximité entre cet effet de réalité (« on apercevait un homme immobile debout sur la mer ») et ceux qu'obtient Jules Verne dans *Le château des Carpathes* où le tableau de la Scylla est projeté dans l'espace par un système de miroirs inspiré de Robertson, tandis que le son du phonographe diffusant son chant emporte l'adhésion et la croyance des spectateurs.

On voit bien que la disposition spatiale, l'éclairage, la place accordée aux spectateurs, en d'autres termes le *dispositif* où est placé le tableau ne ressemble en rien à l'exposition d'une peinture sur les cimaises d'une galerie ou d'un musée. Sartre dans *L'imaginaire* commente l'illusion de réalité que peut susciter « l'image de Pierre » – son *analogon* – dont on peut entrevoir le portrait accroché dans un musée et le prendre pour un être vivant, mais il indique que le spectateur se déprend aussitôt de cette illusion. Le dispositif imaginé par Maupassant pour Walter et sa serre tend à maintenir l'illusion.

Cet épisode de *Bel-Ami* témoigne de l'importance qu'avaient à quelques années de « l'avènement » du cinématographe les dispositifs optiques mêlant à la représentation traditionnelle (peinture, sculpture) des moyens techniques, mécaniques ou de mise en espace appartenant au monde du spectacle. L'invitation à venir voir la toile chez Walter comportait cette mention : « éclairé à l'électricité ». Le panorama avait déjà influé fortement sur l'exposition londonienne du *Radeau de la Méduse* de Géricault, mais aussi le diorama, le fantasmagore de Robertson, la lanterne magique, et bientôt le théâtre optique de Reynaud, qui tous projettent la peinture (fût-elle monumentale, fût-elle une grande « machine » – comme l'on dit significativement en parlant de ces grandes toiles de l'art « pompier ») dans un espace de représentation qui excède le seul tableau encadré et centripète<sup>38</sup>.

Plus tard d'ailleurs, Madame Walter apprenant que Bel-Ami va épouser sa fille, Suzanne, alors qu'elle avait été elle-même sa maîtresse, va « tomber sur les genoux » devant la toile au terme d'un processus qui déplace l'effet illusionniste du tableau dans une dimension imaginaire. S'éclairant cette fois à la bougie, progressant dans la « sorte de chapelle » de la serre qu'elle n'avait « jamais vu que plein de lumière, elle demeura saisie devant sa profondeur obscure [...] où apparaissaient, à la lueur errante de sa bougie, des plantes extravagantes, avec des aspects de monstres, des apparences d'êtres, des difformités bizarres. *Tout d'un coup elle aperçut le Christ.* » Mme Walter, voyant la toile « d'en bas », « voit » alors sa fille et Duroy à la place du Christ et c'est le contact physique avec la toile qui la ramène à la représentation de ce dernier : « ses mains rencontrèrent la toile. Elle heurtait les pieds du Christ »<sup>39</sup>.

Dans l'adaptation de *Bel-Ami* que réalisa Albert Lewin en 1947 aux États-Unis pour United Artists (sous le titre *The Private Affairs of Bel Ami*), le tableau ne représente plus le Christ marchant sur les flots mais la Tentation de saint Antoine. Contrairement au livre, Duroy, loin d'être indifférent



13. Mihály Munkácsy, *Le Christ devant Pilate*, 1881, (tableau auquel fait allusion Maupassant dans *Bel-Ami*).

à cette peinture est, comme Madame Walter, fasciné par elle : le tableau vient expliciter les pulsions des deux protagonistes. Cependant le film ne fonde nullement d'effet de réalité sur la mise en scène du tableau, présenté au contraire « comme dans un musée ». Il est exposé dans un salon de l'hôtel particulier des Walter, sur un chevalet disposé au centre de la pièce et les spectateurs viennent se placer devant lui pour le regarder. Tout au plus Lewin retarde-t-il un peu la vision pour obtenir un effet de surprise puisque lors de l'entrée dans le salon, il dépeint la réaction de Duroy avant que la toile n'apparaisse, cadrée plein écran et en couleur (alors que le film est en noir et blanc), représentation fantastique, proche de Bosch, avec des monstres rampants entre crabes et homards géants, aux couleurs violentes (rouge expansif)<sup>40</sup>. Le cinéaste demeure donc étonnamment « en retrait » par rapport au romancier et « restaure » en quelque sorte la peinture de chevalet là où on l'émancipait et « l'électrissait ». Mais l'opération « Tentation de Saint Antoine » demeure intéressante par ce qu'elle révèle et qui n'appartient plus au thème habituel de la confrontation cinéma/peinture.

D'une part la singularité de ce tableau tient à son sujet (Odilon Redon l'avait illustré d'après le roman de Flaubert) qui explicite les sentiments des protagonistes (tentation de la chair, luxure, démon, etc.) ; d'autre part elle s'explique en ce qu'il crée une effraction temporelle dans le film (un tableau fantastique au lieu d'un « pompier » répondant mieux à la mentalité de Walter). En même temps Lewin, qui passe alors pour un metteur en scène cultivé, « artiste », organise manifestement l'irruption de ce tableau « décalé » comme une « attraction » propre à valoriser son film. La maison de production organisa un concours sollicitant une série de peintres surréalistes des deux continents pour traiter du thème de la tentation de saint Antoine. À ce concours participèrent notamment Eugène Berman, Salvador Dali, Eleonora Darrington, Paul Delvaux, Max Ernst, Louis Guglielmi, Ivan Le Lorraine Albright, Horace Pippin, Abraham Rattner, Stanley Spencer, Dorothea Tanning. Le jury, composé de Marcel Duchamp, Alfred H. Barr et Sydney Janis, donna sa préférence au tableau de Max Ernst qui est donc celui qui apparaît dans la scène citée ci-dessus. Ce tableau et huit autres qui avaient concouru (dont Dali, Delvaux...) furent exposés au Palais des beaux-arts de Bruxelles du 5 au 30 juin 1947 (fig. 14, dans le cadre du Festival mondial du film et des beaux-arts de Belgique – dont l'affiche, due à René Magritte, représente une tête sculpturale de femme à la chevelure bouclée et aux yeux blancs se détachant sur le rectangle blanc d'un écran bordé de rideaux avec un écran plus petit inscrit sur son front).

Dans le *Cahier du festival* qui accompagne la manifestation bruxelloise, Albert Lewin publie un article intitulé « Nouvelles possibilités esthétiques du cinéma » où il s'interroge sur le fait que le cinéma parlant puisse être un art comme a pu l'être le muet<sup>41</sup>. Au cours de son texte – qui plaide pour un cinéma chorégraphique (paroles, gestes, etc. répondant à un dessein rythmique antinaturaliste) –, il marque sa préférence pour une peinture usant de « formes reconnaissables » – comme la peinture de la Renaissance et la peinture naïve (Rousseau) ou surréaliste (Delvaux) qui en continuent la tradition – afin de « nous transporter dans un monde de magie et d'enchantement », plutôt que « la peinture dite abstraite » qu'il soupçonne d'« illusion esthétique »<sup>42</sup>. Ainsi au terme de cette boucle assez étonnante, on voit que le cinéma vient se positionner dans un débat quelque peu virulent à l'époque (entre l'art abstrait et l'art figuratif), qu'il joue d'une référence manifestement admise mais encore nimbée de sa réputation transgressive (la peinture surréaliste) pour hisser son film à un niveau de distinction qui le détache de la production courante.

Cette sophistication dans les références picturales est en effet assez inhabituelle dans le cinéma hollywoodien où la représentation de la peinture – tableaux accrochés dans des interi-





eurs ou représentation de l'acte de peindre – correspond invariablement à des poncifs et des peintures médiocres. Lewin qui avait réalisé auparavant une vie de Gauguin, puis une fameuse adaptation du *Portrait de Dorian Gray* où, déjà, le tableau (en particulier son ultime état où Dorian Gray est devenu repoussant) créé pour l'occasion par un peintre américain d'obédience surréaliste, apparaissait en couleur dans le film en noir et blanc. Sa conviction est donc moins d'importer de la « picturalité » ou de la « plasticité » dans le film que d'y « accrocher » plein cadre un tableau dont on respecte la nature d'objet, ni reproduit en tableau vivant, ni imité, ni cité, et ne faisant l'objet d'aucune allusion.

**14.** Albert Lewin, réalisateur de *The Private Affairs of Bel Ami* et les toiles de Marx Ernst et Salvador Dalí ayant concouru pour figurer dans le film (*Festival. Cahier 1*, 31 mai 1947. non-paginé).

On voit donc que le croisement des recherches en histoire de l'art et en histoire du cinéma peut apporter des éclairages mutuels aux deux domaines dans des directions extrêmement variées et qui demeurent largement inexplorées à ce jour tant aux plans factuels que théorique. Si les « passages entre les arts » devenus monnaie courante depuis un siècle justifient d'envisager les échanges et les intersections entre ces domaines, les confondre dans l'équivalent général de « l'image » reviendrait à effacer leurs différences et leurs spécificités qui furent souvent constitutives pour eux. La mixité et l'hybridation des pratiques désormais advenues ne disparaissent-elles pas dans l'indistinction des technologies de transmission et de circulation ?

## Notes

**1.** Je souligne. La première version appartient à un texte figurant sur un panneau introductif à l'exposition, repris dans le dépliant mis à la disposition des visiteurs, le second texte à la contribution de P.-A. Michaud au catalogue de l'exposition.

**2.** Voir les affirmations de Erwin Panofsky (« le cinéma, c'est ce que la plupart des autres formes d'art ont cessé d'être : non pas un ornement, mais une nécessité » (1936), de Maurice Schérer[-Rohmer] (« de tous les arts le cinéma reste peut-

être le seul capable de s'intéresser à autre chose qu'à régler le cérémonial de sa propre mort », 1952) ou d'Alain Fleischer (« aujourd'hui le cinéma plane comme un surmoi sur l'ensemble des disciplines artistiques », 1990).

**3.** La démarche consistant à isoler une dimension du filmique en le dissociant de la narration, de l'intrigue, de la représentation est à l'œuvre depuis les années 20 dans le discours critique (Emile Vuillermoz, Ricciotto Canudo) et celui des artistes plasticiens qui s'intéressent au cinéma (Gromaire, Léger). Elle se perpétuera dans les années 50 avec l'isolement de la notion

de « mise en scène » rapprochée de l'abstraction (voir infra).

**4.** Dans *L'écho du cinéma* n°7 (31 mai 1912) puis *Le cinéma et L'écho du cinéma réunis* jusqu'au n°40 (29 novembre 1912) : une série de vingt-cinq articles sur « l'art cinématographique », sous-titrée « études comparatives ». La plupart des chapitres – la [sic] Mime, le Masque, le Geste, l'Attitude, le Costume, le Scénario, les Écoles, les Poètes, la Chair, la Légende, la Gloire, le Réalisme, les Figurants, le Droit à l'Intelligence pour l'Artiste – portent sur la poésie, le théâtre, les beaux-arts et n'abordent le cinéma que par rapport à eux, non pour l'assimiler

à ces « autres arts » mais pour l'élever à la même exigence artistique, la même rigueur de composition, de rythme, de comparaison, etc.

5. Voir Gérard Gassiot-Talabot (GASSIOT-TALABOT, 1962) évoquant un regain d'intérêt pour les expériences des années 20 de Richter et Eggeling dont témoignent la Biennale de Paris de 1961 et *Antagonisme II* au Musée des arts décoratifs. Voir aussi Hains, Villeglé, Agam, Vasarely, Pillet, Schœffer (« le cinéma prolonge les effets de la peinture qui est une technique usée ayant épuisé toutes ses possibilités », *ibid.*), Lapoujade (« [le cinéma] permet l'approfondissement des thèmes que nous abordons par le biais du tableau » (*ibid.*). On peut trouver de semblables conjonctures à différentes époques, ainsi au moment de Cobra après la guerre ou avec l'exposition *Le mouvement* à la galerie Denise René en 1955.

6. La première édition de ce livre est de 1915 mais les rééditions (et une récente traduction française) ne procèdent à aucune mention des remaniements de 1922 manifestement importants.

7. « Ils [les Américains] furent admirablement servis par leur absence de culture. Leur civilisation, jeune et neuve, ne s'embarasse pas d'une tradition artistique considérable. Ainsi ils purent s'élancer à la découverte avec un large espoir... » (Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, 1922, cité par Marc Chénétier – sans référence – dans l'introduction à son édition de Lindsay en français, LINDSAY, 2000, p. 14).

8. Qu'on trouve à l'œuvre auparavant dans *The Drunkard Reformation* (1909) de Griffith où l'effet apparaît de manière très distinctive pour marquer le retour à la raison – et à la maison – d'un père alcoolique, la réunion de la famille autour du feu, pour donner une image littérale du foyer familial. Dans le cours du film par contre, tant la scène de théâtre où se joue *L'assommoir* que la cuisine où la mère et la fille attendent le retour du père, sont éclairées de manière égale (au point que l'on confonde les localisations respectives des deux espaces).

9. Louis Delluc qui les admira dans *The Cheat* puis chez Gance se mit à l'occasion à déplorer les éclairages « imités » de *Forfaiture* (*Le film*, n°78, 10 septembre 1917) ou les éclairages sophistiqués, décoratifs (*id.*, n°89, 28 novembre 1917, p. 18).

10. L'entreprise des « Famous Players » de J. Lasky et C. B. DeMille qui généralisera cet effet correspond d'ailleurs à une volonté de respectabilité tant artistique que morale du cinéma (la comédie mondaine venant supplanter la vulgarité du burlesque).

11. Évidemment la question du modelé et du relief recherchés par nombre de cinéastes – en particulier par Bauer, le maître de Kouléchov, qu'il récuse –, est ici centrale.

12. Voir Théophile Gautier parlant de « théâtralité » et opposant à son sujet, dans *Critiques d'art*, le « métier » à la sensation, l'œil, qu'il trouvait chez Corot, ou Baudelaire y voyant une convention d'atelier, un poncif (*Écrits esthétiques*, p. 300-301), et Verhaeren relevant son caractère « artisanal », d'effet « de métier », l'opposant à l'impressionnisme (*Sensations d'art*, 1993, p. 201).

13. Voir Charlie Keil, « Visual narratives : Transitional Cinema and the Modernity Thesis » (dans DUPRÉ LA TOUR, 1999).

14. Il est impossible de développer ici ce que sous-entend cette référence à l'abstraction dans la théorie critique de Rohmer, Rivette, Chabrol et sans doute Mourlet, mais elle est importante dans la compréhension de la politique des auteurs de l'époque. Voir l'article d'un critique de *L'Express* consacré à Fritz Lang, sous-titré précisément « Comme un peintre » : pour comprendre la notion de « mise en scène » où « la signification s'est réfugiée », « mieux vaut se référer à un autre art, la peinture ». Là on admet que le sujet compte moins que la vision du monde de l'artiste, « donc la signification réelle de l'œuvre réside dans l'art de disposer, de 'mettre en toile' la matière picturale. Nul n'en doute : 'la seule peinture, je veux dire la peinture abstraite...' [Malraux] » (BRUNEL, 1961, p. 48-49).

15. Dans la terminologie d'Étienne Souriau (*L'univers filmique*, 1953), le filmographique désigne ce que l'appareil enregistre du profilique – ce qui est placé devant la caméra – et le filmophonique ce qui est projeté sur l'écran.

16. Dans un texte qu'on a rattaché à l'ensemble *Montage*, Eisenstein reprend l'analyse de l'Acropole d'Auguste Choisy dans son *Histoire de l'architecture* (Paris, 1899). Voir la traduction française de ce texte sous le titre « Montage et architecture », dans EISENSTEIN, 1996.

17. Son analyse est menée sur la base des travaux de J. E. Willumsen (*La jeunesse du peintre El Greco*, 2 vol., Paris, 1927), de Legendre et Hartmann (*El Greco*, Londres, 1937), Carl Justi (étude parue dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1897) et Hugo Kehler (*Die Kunst des Greco*, 1914).

18. Voir *Les démoniaques de l'art*, réédition de Charcot et Richer, préface de Pierre Fédida et étude de Georges Didi-Huberman (Paris, 1984).

19. Sur l'exemple de Leonard de Vinci (*Le déluge*), il a été devancé par Léon Moussinac (MOUSSINAC, 1925).

20. Voir « Eisenstein dans le texte », *Cinéma*, vol. 11, n°2-3, printemps 2001, en particulier la présentation du projet *Méthode* par Oksana Bulgakova qui a entrepris de l'éditer, p. 27-68.

21. Maurizia Natali cite deux références explicites au cinéma dans les analyses de Warburg : les sarcophages placés en haut d'une façade de la Villa Médicis à Rome « comme dans un film en mouvement » et à propos des fresques du Palais Schifanoia où il confronte « l'éclaircissement saccadé des plans filmiques à la manière d'avancer par coupures analytiques » en iconologie (NATALI, 1996, p. 43).

22. Le texte est réédité dans le volume de la collection « Pléiade » des *Œuvres complètes* (2004) d'après la réédition de 1978, qui omet toutes les références au cinéma. Le paradoxe veut qu'Éric Rohmer, analysant l'organisation de l'espace dans le *Faust* de Murnau, considère l'éclairage dans ce film plus pictural que cinématographique en le rapprochant de Rembrandt et du Caravage.

23. Je souligne. Dans la réédition, il minimise le rôle des illustrations qui ne sont là que pour éviter au lecteur de les chercher ailleurs.

24. La réédition ne comporte plus cette confrontation des deux cadrages du tableau.

25. Rappelons que dans *Passion*, Godard tente la « reconstitution » de ce tableau (que certains commentateurs ont confondu avec *L'exécution de l'empereur Maximilien* de Manet – qu'on trouve par contre dans *La belle captive* de Robbe-Grillet [TAMINIAUX, 2004, p. 217]) mais en passant par la scène de la fusillade du *Cuirassé Potemkine*. Jean-Louis Leutrat a analysé cette séquence en soulignant le rôle du découpage et du

mouvement qui *retarde* l'apparition du fu-sillé aux bras levés pourtant central dans le tableau et en relevant les « apports » de Godard (qui ajoute une femme parmi « les spectateurs sanglotants » alors que Malraux en avait souligné l'absence) ; voir BELLOUR, 1990, p. 124.

**26.** Sur le refus de la « vérité » photographique – l'instantané –, voir RODIN, 1911, chapitre IV (« Le mouvement dans l'art ») ; sur le croquis en mouvement, « au vol », voir *ibid.*, chap. VII. Sur « Rodin et le cinéma », voir LE FOLLIC, 2001. On sait par ailleurs qu'on a pu accuser Rodin d'avoir moulé certaines de ses sculptures sur des modèles vivants.

**27.** A. Camus, *L'homme révolté*, Paris, 1951, p. 317.

**28.** Curieusement l'auteur ne tient pas compte des convictions du cinéaste concernant un langage cinématographique idéographique, qu'il a expérimenté dans quelques courts métrages 16mm des années 60-70 (*Truth and Illusion: an Introduction to Metaphysics et Metaphor*) alors qu'il se réclamait d'une méthode expérimentée dans *Our Daily Bread* (1929), où « il s'agissait de photographier des idées abstraites, des idées positives, toutes les scènes donnant, dans la narration, des exemples de la pensée » (cité par Pierre Jacerme, « Notes sur la possibilité d'une mise en relation possible du cinéma et du monde des 'idées' », dans *Vertigo*, n°3, 1988, p. 14).

**29.** Bien que Godard dise à plusieurs reprises qu'il aurait voulu, dans des annexes de ses *Histoire(s)*, « prendre un texte de Mitry ou de Sadoul, ensuite d'en faire une première puissance, une troisième, une quatrième et ensuite revenir à une première puissance qui [tienne] compte des autres [...] mais il aurait fallu être plusieurs et penser ensemble, comme cela existe chez les scientifiques et qui fait leur force. » Et il conclut : « Ces histoires devraient être dites historiquement, en tout cas par des historiens de cinéma » (GODARD, 2000, p. 36).

**30.** « Il s'agit de résoudre la crise qui ronge notre culture [...]. L'art, la littérature et toute autre discipline intellectuelle ont joué un rôle critique fondamental, ont agi comme un puissant corrosif dialectiquement bienfaisant : la culture a été pour la société bourgeoise (et elle l'est encore) une aide à la mort ; il fallait descendre aux enfers, toucher du doigt le squelette. Si

l'on veut remonter la pente [...], il n'y a qu'un problème concret auquel il convient de s'attacher » afin d'engager une « reconstruction culturelle » ; « ...par l'intermédiaire du cinéma correctement compris, entre le monde et quelques grandes réquisitions artistiques du passé », il peut sortir « autre chose qu'un simple moyen didactique déjà significatif en soi » afin de « ramener la culture vers une synthèse moderne » (dans BÄCHLIN, 1945, p. 131-132). Le Congrès international du cinéma de Bâle, présidé par Peter Bächlin, comptait dans ses organisateurs Georg Schmidt, conservateur au Musée de Bâle, collaborateur d'Emmer pour son film sur Giotto, qui avait participé en 1929 au Congrès international du cinéma indépendant de La Sarraz aux côtés de Richter, Eisenstein, Moussinac, Auriol, etc.

**31.** Précisément le film d'Emmer divisa les spécialistes entre partisans du cinéaste et partisans de Georg Schmidt, les premiers jugeant que « l'érudition [de l'historien de l'art] a limité l'élan du réalisateur » dont le talent doit être non d'analyser le tableau mais de « suivre la pensée créatrice de son auteur », les autres considérant qu'un tel film se doit de « reproduire l'art de Giotto » en mettant le cinéma « à son service » (voir deux interventions critiques dans BÄCHLIN, 1945, p. 133-136).

**32.** Henri Focillon a développé avec le cinéaste Jean Benoit-Lévy tout un programme de films sur l'art et les artisans (voir les recherches en cours de Valérie Vignaux).

**33.** L'Auditorium du Louvre a organisé en 1994 un festival du critofilm et à cette occasion un catalogue comportant des études d'Antonio Costa et de Paola Scremin sur Ragghianti (COSTA, SCREMIN, 1994) suivi d'un recueil de ses écrits édité par P. Scremin (RAGGHIANI, 1996) assorti d'un appareil critique et d'une postface auxquels nous renvoyons.

**34.** Valentine Robert, « Filmer Peindre. La représentation filmique de l'acte pictural : miroir/faire-valoir de l'acte cinématographique », mémoire de licence de l'Université de Lausanne, 2006 (sous la direction des Prof. F. Albera et V. Stoichita).

**35.** Voir Michael Kimmelman, « If a Master Photograph Is Digitized, Is It Better ? », dans *The New York Times*, repris dans la sélection hebdomadaire du *Monde* du 9 septembre 2006, p. 8.

**36.** Dans l'édition qu'il a dirigée de *Bel-Ami*, Jean-Louis Bory identifie ce Carl Markowitch comme étant inspiré par le peintre hongrois Mihály Munkácsy (né Michael von Lieb, 1844-1900). Ses *Derniers jours d'un condamné* ayant reçu une médaille d'or au Salon de 1870, il se rend à Paris en 1872. Outre un *Milton aveugle dictant à ses filles* Le Paradis perdu, il est l'auteur de tableaux d'histoire et de peinture religieuse, en particulier d'une trilogie comprenant un *Christ devant Pilate* (1881), un *Golgotha* (1884) et un *Ecce Homo* (1896). Le premier fut exposé dans l'hôtel particulier d'un amateur parisien, Sedelmayer. La trilogie fit une tournée en Europe avant d'être acquise par un millionnaire américain, John Wanamaker. Munkacsy qui avait contracté la syphilis mourut dans un hôpital psychiatrique.

**37.** Le Livre de Poche, n°619, Paris, 1983, p. 380. Je souligne.

**38.** On pourrait également évoquer l'adaptation théâtrale du tableau, le *Naufrage de la Méduse* de Charles Desnoyer et Dennery (1839) qui atteste de cette dimension centrifuge que pouvait développer la peinture. Delacroix en fut assez impressionné pour enjoindre George Sand d'assister à une représentation qui s'écrit : « C'est le tableau de Géricault animé » (*Sand/Delacroix, Correspondance*, Paris, 2005, p. 102).

**39.** *Ibid.*, p. 427-429. Je souligne.

**40.** *Cahier du festival*, n° 1 du 31 mai 1947.

**41.** L'insert couleur d'un tableau au sein d'un film en noir et blanc a une histoire qui commence sans doute avec Émile Cohl et son peintre de monochromes.

**42.** *Cahier du festival*, cité n. 40, non paginé.

## Bibliographie sélective

- ABEL, 1984 : Richard Abel, *French Cinema The First Wave 1915-1929*, Princeton, 1984.
- ABEL, 1994 : Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896-1914*, Los Angeles, 1994.
- ALBERA, 1995 : François Albera, *Albatros des Russes à Paris, 1919-1929*, Paris/Milan, 1995.
- ALBERA, 2002 : François Albera et al. éd., *Arrêt sur image, fragmentation du temps/Stop Motion and Fragmentation of Time*, (colloque, Montréal, 2000), Lausanne, 2002.
- ALBERA, 2005 : François Albera, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, 2005.
- ALEKAN, 1984 (1991) : Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, 1984 (1991).
- ALLEN, 1980 : Robert C. Allen, *Vaudeville and Film 1895-1915: A Study in Media Interaction*, New York, 1980.
- ALTMAN, 1980 : Rick Altman éd., *Yale French Studies*, n°60, 1980.
- ALTMAN, 1989 : Rick Altman, « Technologie et représentation. L'espace sonore », dans AUMONT, 1989a, p. 121-130.
- ALTMAN, 1992 : Rick Altman éd., *Sound Theory, Sound Practice*, New York, 1992.
- ALTMAN, 2001 : Rick Altman et al. éd., *The Sounds of Early Cinema*, New York, 2001.
- ALTMAN, 2004 : Rick Altman, *Silent Film Sounds*, New York, 2004.
- ARAGON, 1918 : Louis Aragon, « Du décor », *Le film*, n°131, 16 septembre 1918, repris dans Aragon, *L'œuvre poétique*, Paris, 1974, tome 1.
- ARNOLDY, 2004 : Edouard Arnoldy éd., « Histoire croisée des images. Objets et méthodes », dans *Cinémas*, vol. 14, n°2-3, printemps 2004.
- AUMONT, 1989a : Jacques Aumont et al. éd., *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, (colloque, Paris, 1988), Paris, 1989.
- AUMONT, 1989b : Jacques Aumont, *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, 1989 (1995).
- AURIOL, 1946 : Jean-George Auriol, « Origines de la mise en scène », dans *La revue du cinéma*, n°1, 1946, p. 7-23.
- BÄCHLIN, 1945 : Peter Bächlin éd., *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès international du cinéma à Bâle*, (colloque, Bâle, 1945) Genève/Paris, 1945.
- BARGELLINI, 1946 : Piero Bargellini, « Pa-roles peintes », dans *La revue du cinéma*, n°1, 1946, p. 24-28.
- BAZIN, 1958 : André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. 1, Paris, 1958 (1985), p. 41-43.
- BAZIN, 1959a : André Bazin, « Peinture et cinéma » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. 3., Paris, 1959 (1985), p. 196-201.
- BAZIN, 1959b : André Bazin, « Un film bergsonien : *Le mystère Picasso* » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. 3, Paris, 1959 (1985), p. 133-142.
- BELLOUR, 1990 : Raymond Bellour éd., *Cinéma et peinture. Approches*, (colloque, Chantilly, 1989), Paris, 1990.
- BLÔDÉ, 1996 : James Blôdé, *Paolo Ucello et la représentation du mouvement. Regards sur la "Bataille de San Romano"*, Paris, 1996.
- BOLEN, 1953 : Francis Bolen, « Le film à la rencontre des arts plastiques », dans *Les arts plastiques*, Bruxelles, repris en tiré à part dans *Le film sur l'art*, Paris, 1953.
- BONITZER, 1985 : Pascal Bonitzer, *Décalages. Peinture et cinéma*, Paris, 1985.
- BRUNEL, 1961 : Philippe Brunel, « Fritz Lang aujourd'hui », *L'Express*, 4 mai 1961, p. 48-49.
- BURCH, 1969 : Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Paris, 1969.
- BURCH, 1990 (1995) : Noël Burch, *La lumière de l'infini*, Paris, 1990 (1995).
- CARERI, 1990 : Giovanni Careri, *Envols d'amour. Le Bernin, montage des arts et dévotion baroque*, Paris, 1990.
- CHATEAU, 2006 : Dominique Chateau, *Esthétique du cinéma*, Paris, 2006.
- CHARNEY, 1995 : Leo Charney et al. éd., *Cinema and the Invention of the Modern Life*, Los Angeles, 1995.
- *Cinéma & Cie*, 2003 : « Representational Technologies and the Discourse on Early Cinema's Apparatus/Les technologies de représentation et le discours sur le dispositif cinématographique des premiers temps », dans *Cinéma & Cie*, n° spécial, 2003, p. 4-93.
- *Cinémas. Journal...*, 2003 : « Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps) », dans *Cinémas. Journal of Film Studies*, Fall 2003, vol.14, n°1.
- COSTA, 1993 : Antonio Costa, *Cinema e pittura*, Turin, 1993.
- COSTA, 2002 : Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Turin, 2002.
- COSTA, SCREMIN, 1994 : Antonio Costa, Paola Scremin, *Histoire de l'art et cinéma. Les critofils de C.L. Ragghianti*, Paris, 1994.
- CRARY, 1994 : Jonathan Crary, *L'art de l'observateur*, Nîmes, 1990 (1994).
- CRARY, 1999 : Jonathan Crary, *Suspensions of Perception*, Cambridge, 1999.
- DAMISCH, 2005 : Hubert DAMISH, « L'écran Pollock », dans *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n°94, hiver 2005/6, p. 73-87.
- DAVAY, 1949 : Paul Davay, « Contraindre à voir ou la peinture révélée », dans *Le film sur l'art*, Bruxelles/Paris, 1949, p. 9-19.
- DIDI-HUBERMAN, 2002 : Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, 2002.
- DUBOIS, 2004 : Philippe Dubois, « La question du figural », dans Pierre Tarmigniaux et al. éd., *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, Paris, 2004.
- DUPRÉ LA TOUR, 1999 : Claire Dupré La Tour et al. éd., *Le cinéma au tournant du siècle*, (colloque, Lausanne), Lausanne/Québec, 1999.
- EIKHENBAUM, 1927 (1996) : Boris Eikhenbaum éd., *Poëtika kino*, Leningrad, 1927 ; trad. franç. : F. Albera éd., *Les formalistes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, 1996.
- EISENSTEIN, 1974 : Sergueï-Mikhaïlovitch Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, Paris, 1974.
- EISENSTEIN, 1976 : Sergueï-Mikhaïlovitch Eisenstein, *La non-indifférente nature*, t. 1, Paris, (1945) 1976.
- EISENSTEIN, 1980 : Sergueï-Mikhaïlovitch Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Bruxelles, 1980.
- EISENSTEIN, 1985 : Sergueï-Mikhaïlovitch Eisenstein, *Teoria generale del montaggio*, Venise, 1985.
- EISENSTEIN, 1986 : Sergueï-Mikhaïlovitch Eisenstein, *Le mouvement de l'art*, Paris, 1986.
- EISENSTEIN, 1989 : « Une approche dialectique de la forme filmique » [Stuttgart, 1929], dans François Albera, *Eisenstein et le constructivisme*, Lausanne, 1989.
- EISENSTEIN, 1996 : Sergueï-Mikhaïlovitch Eisenstein, « Montage et architecture », dans *Faces Journal d'architecture*, n°40, hiver 1997.
- *Eisenstein...*, 2001 : « Eisenstein dans le texte », dans *Cinémas, Journal of Film Studies*, vol. 11, n°2-3, printemps 2001, p. 9-10.
- ELSAESSER, 1990 : Thomas Elsaesser éd., *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Londres, 1990.
- FAURE, 1953 : Élie Faure, « La cinéplastique », dans *Fonction du cinéma*, Paris, 1953, p. 21-45.



- FRANCASTEL, 1949 : Pierre Francastel, « Espace et illusion », dans *Revue internationale de filmologie*, n°5-6, 1949, p. 65-76.
- FRANCASTEL, 1983 : Pierre Francastel, *L'image, la vision et l'imagination*, Paris, 1983.
- FRIEDBERG, 1993 : Ann Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, 1993.
- GASSIOT-TALABOT, 1962 : Géraud Gassiot-Talabot, « Les peintres conquièrent le cinéma », dans *Arts*, n°864, 11/17 avril 1962.
- GAUDREULT, 1988 : André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Québec-Paris, 1988.
- GAUDREULT, 1996 : André Gaudreault *et al.* éd., « Le bonimenteur dans le cinéma des premiers temps », dans *Iris*, n°22, automne 1996.
- GAUDREULT, 2004 : André Gaudreault *et al.* éd., *Le cinématographe, nouvelle technologie du XX<sup>e</sup> siècle/The Cinema, a New Technology for the 20th Century*, Lausanne, 2004.
- GAUDREULT, GUNNING, 1989 : André Gaudreault, Tom Gunning, 1989, « Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma? », dans AUMONT, 1989a.
- GAUTHIER, 1999 : Christophe Gauthier, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, 1999.
- GILL, 1993 : Jean A. Gili *et al.*, *Les vingt premières années du cinéma français*, (colloque, Paris, 1993), Paris, 1993.
- GODARD, 1998 : Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, 1998, 4 vol.
- GODARD, ISHAGPOUR, 2000 : Jean-Luc Godard, Youssef Ishagpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, 2000.
- GROMAIRE, 1919 : Marcel Gromaire, « Idées d'un peintre sur le cinéma » dans *Le crapouillot*, n° spécial « Cinéma », 1919.
- GROMAIRE, 1925 : Marcel Gromaire « Le cinéma actuel et ses deux tendances », dans *Les cahiers du mois*, n°16-17, « Cinéma », 1925.
- GUNNING, 1989 : Tom Gunning, « The Cinema of Attractions : Early Film, its Spectator and the Avant-Garde », dans ELSAESER, 1990.
- GUNNING, 2002 : Tom Gunning, « Bodies in motion: The Pas de Deux of the Ideal and the Material at the Fin-de-siècle », dans ALBERA, 2002.
- HAAS, 1985 : Patrick de Haas, *Cinéma intégral, de la peinture au cinéma dans les films des années 20*, Paris, 1985.
- HANSEN, 1991 : Miriam Hansen, *Babel and Babylon : Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge (Mass), 1991.
- HAVELANGE, 1998 : Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire de l'œil et du regard au seuil de la modernité*, Paris, 1998.
- HENRY, 1925 : Pierre Henry, « Le film français. Origine, influences, situation actuelle », dans *Les cahiers du mois*, « Cinéma », n°16/17, 1925, p. 202.
- IAMPOLSKI, 1999 : Mikhail Iampolski, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Berkeley/Los Angeles, 1999.
- KEIL, 1999 : Charlie Keil, « Visual narratives: Transitional Cinema and the Modernity Thesis » dans DUPRÉ LA TOUR, 1999.
- KITTLER, 1999 : Friedrich À. Kittler, *Gramophon, Film, Typewriter*, Stanford, 1999 (1986).
- KOULÉCHOV, 1995 : Lev Kouléchof, *L'art du cinéma et autres écrits, 1917-1934*, Lausanne, 1995.
- LACASSE, 1996 : Germain Lacasse, *et al.* éd., « Le bonimenteur dans le cinéma des premiers temps », dans *Iris*, n°22, automne 1996.
- LACASSE, 1998 : Germain Lacasse, « Le cinéma bonimenté comme dispositif de médiation », dans *Cinémas*, 8/2, automne 1998, p. 43-62.
- LACASSE, 2000 : Germain Lacasse, *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma muet entre tradition et modernité*, Québec/Paris, 2000.
- LE FOLLIC, 2001 : Stéphanie Le Follic, *Archives*, n°98, janvier 2001, passim.
- LEFORESTIER, 2004 : Laurent LeForestier *et al.* éd., *La firme Pathé Frères*, Paris, 2004.
- LEMAÎTRE, 1956 : Henri Lemaître, *Beaux-arts et cinéma*, Paris, 1956.
- LINDSAY, 2000 : Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New-York, 1915/1922 ; trad. franç. *De la caverne à la pyramide (Écrits sur le cinéma 1914-1925)*, Paris, 2000.
- MALÉVITCH, 1977a : Kazimir Malévitich, « Et ils façonnent des faces jubilatoires sur les écrans », dans *Kino-journal ARK*, n°10, 1925 ; trad. franç. *Écrits II. Le Miroir suprématisse*, Lausanne, 1977.
- MALÉVITCH, 1977b : Kazimir Malévitich, « Le peintre et le cinéma », dans *Kino-journal ARK* n°1, janvier 1926 ; trad. franç. *Écrits II. Le Miroir suprématisse*, Lausanne, 1977.
- MALÉVITCH, 1995 : Kazimir Malévitich, « Les lois picturales dans les problèmes du cinéma », dans *Kino i kultura*, n°7-8, 1929 ; trad. franç. dans *Cinémathèque* n°8, p. 71-77, 1995.
- MALRAUX, 1950 : André Malraux, *Saturne, essai sur Goya*, Paris, 1950.
- MALRAUX, 2003 : André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, 2003 (1940).
- MALTHÊTE-MÉLIÈS, 1984 : Madeleine Malthête-Méliès éd., *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, (colloque, Cécily-la-Salle, 1983), Paris, 1984.
- MANNONI, 1994 : Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et des ombres. Archéologie du cinéma*, Paris, 1994.
- MERLEAU-PONTY, 1969 : Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, 1969.
- MEUSY, 1995 : Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, 2004 (1995).
- MICHAUD, 1998 : Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, 1998.
- MICHAUD, 2006a : Philippe-Alain Michaud éd., *Le mouvement des images*, (cat. expo, Paris, Centre Pompidou, 2005), Paris, 2006.
- MICHAUD, 2006b : Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, 2006.
- MONTANI, 1990a : Pietro Montani éd., *Eisenstein oltre il cinema*, Venise, 1990.
- MONTANI, 1990b : « Le seuil infranchissable de la représentation. Du rapport peinture-cinéma chez Eisenstein », dans Raymond Bellour éd., *Cinéma et peinture. Approches*, (colloque, Chantilly, 1989-1990), Paris, 1990, p. 67-78.
- MORIN, 1956 : Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, 1956.
- MORINEAU, 2006 : Camille Morineau éd., *Yves Klein*, (cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 2006), Paris, 2006.
- MOUSSINAC, 1925 : Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, Paris, 1925.
- MUSSER, 1989 : Charles Musser, *The Nickel odeon Era Begins*, Berkeley, 1989.
- NATALI, 1996 : Maurizia Natali, *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*, Saint-Denis, 1996.
- NATALI, 2004 : Maurizia Natali, « Comment (ne pas) écrire une histoire plastique des images. De Warburg à Godard, la mise en scène de l'écran », dans Pierre Taminiaux *et al.* éd., *Cinéma Art(s) plastique(s)*, Paris, 2004.



- NILSEN, 1937 : Vladimir Nilsen, *Isobrazitielnoye postroiénié film'a*/La construction de la représentation au cinéma, Moscou, 1936 ; trad. angl. *The Cinema as a Graphic Art (On a Theory of Representation in the Cinema)*, New York, 1937.
- NOGUEZ, 1973 : Dominique Noguez éd., *Cinéma : théorie/lecture*, Paris, 1973.
- PAÏNI, 1991 : Dominique Païni et al. éd., « Le portrait peint au cinéma/The Painted Portrait in Film », (colloque, Paris), dans *Iris*, n°14-15, automne 1991, p. 147-160.
- PAÏNI, 2002 : Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, 2002.
- PANOFKY, 1996 : Erwin Panofsky, « Style et matière du septième art », dans *Trois essais sur le style*, Paris, 1996 (1936, 1940, 1947).
- PISANO, 2005 : Giusy Pisano et al., *Le muet a la parole. Cinéma et performance à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle*, (colloque, Paris, 2004), Paris, 2005.
- QUARESIMA, 1996 : Leonardo Quaresima et al. éd., *Il cinema e le altre arti*, Venise, 1996.
- QUARESIMA, 2001 : Leonardo Quaresima et al. éd., *La decima muse/The tenth muse – Il cinema e le altre arti/Cinema and others arts*, (colloque, Udine, 2000), Udine, 2001.
- RAGGHIANI, 1996 : Carlo L. Ragghianti, *Arti della Visione I – Cinema*, Turin, 1952, 1956, 1975 ; trad. franç. *Les chemins de l'art*, Paris, 1996, avec une postface de Paola Scremin.
- RODARI, 1982 : Florian Rodari éd., *De Nièpce à Stieglitz. La photographie en taille-douce* (cat. expo., Lausanne, Musée de l'Élysée), 1982.
- RODIN, 1911 : Auguste Rodin, *L'art* (Paul Gsell éd.), Paris, 1911.
- ROHMER, 1948 : Maurice Schérer, « Le cinéma art de l'espace », dans *La revue du cinéma*, n°14, 1948, p. 3-13.
- ROHMER, 1952 : Éric Rohmer, « Isou ou les choses telles qu'elles sont » dans *Cahiers du cinéma*, n°10, mars 1952.
- ROHMER, 1977 : Éric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, 1977.
- ROPARS, 1995 : Marie-Claire Ropars, *L'idée d'image*, Saint-Denis, 1995.
- SOURIAU, 1952 : Etienne Souriau, « Filmologie et esthétique comparée », dans *Revue internationale de filmologie*, tome 3, n°10, avril-juin 1952, p.113-141.
- TAFURI, 1990 : Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, Cambridge (Mass), 1990.
- TAMINIAUX, 2004 : Pierre Taminiaux et al. éd., *Cinéma Art(s) plastique(s)*, Paris, 2004.
- TÉRY, 1914 : Gustave Téry, « Le cinéma et la peinture », dans *Journal*, repris dans *le Courrier cinématographique* n°22, 23 mai 1914.
- TRIBUT, 1952 : Jean Tribut, « La peinture et le film », dans *Revue internationale de filmologie*, tome 3, n°10, avril-juin 1952, p.149-167.
- TSIVIAN, 1991 : Iouri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Londres, 1991.
- VIATTE, 1989 : Germain Viatte éd., *Peinture, cinéma, peinture*, Paris, 1989.
- WALKER, 1993 : J. A. Walker, *Art & Artist on Screen*, Manchester/New York, 1993.